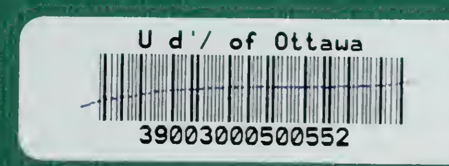

U d'/ of Ottawa
39003000500552

DU BEAU

DANS

LA NATURE, L'ART ET LA POÉSIE

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR :

De l'affinité des langues celtiques avec le sanscrit. Mémoire couronné par l'Institut, académie des inscriptions et belles-lettres. 1 vol. in-8. 1837. (Épuisé.)

Du Beau dans la nature, l'art et la poésie. Études esthétiques. In-12. 1856. 3 fr. 50

Une Course a Chamounix. Conte fantastique. 1 vol. in-18. 1872. . . . . . 5 fr.

Du culte des Cabires chez les anciens Irlandais. 1 vol. in-8. 1824. . . . 1 fr. 50

Essai sur les propriétés et la tactique des fusées de guerre. In-8. 1848. 2 fr. 50

Essai sur quelques inscriptions en langue gauloise. In-8. 1859 . . . . . 1 fr. 50

Le Mystère des bardes de l'île de Bretagne, ou la Doctrine des bardes gallois du moyen âge sur Dieu, la vie future et la transmigration des âmes. Texte original. Traduction et commentaire. 1 vol. in-12. 1856. . . . . 1 fr. 50

Les Origines indo-européennes, ou les Aryas primitifs. Essai de paléontologie linguistique. Ouvrage couronné par l'Institut, prix Volney. 2 forts vol. in-8. 1859-1863. *Entièrement épuisé.*

Une nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée par l'auteur, est sous presse.

6949. — Paris. Typ. de Ch. Meyrueis, 13, rue Cujas. — 1875.

DU BEAU

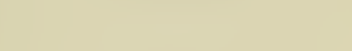
DANS

LA NATURE, L'ART ET LA POÉSIE

ÉTUDES ESTHÉTIQUES

PAR

ADOLPHE PICTET



NOUVELLE ÉDITION

PARIS
SANDOZ ET FISCHBACHER, LIBRAIRES-ÉDITEURS
33, RUE DE SEINE, 33

AVANT-PROPOS

C'est une entreprise périlleuse que d'écrire sur le beau. Ce mot seul réveille dans l'esprit du lecteur des idées et des souvenirs qu'il se flatte aussitôt de voir reproduire avec tout leur charme. Il s'attend à ce que l'auteur, en parlant du beau, en fasse renaître chez lui les impressions. Or, s'il est difficile d'analyser cet attrayant phénomène, il est plus difficile encore de le faire apparaître directement, surtout quand on en traite. Le travail de la pensée philosophique ne s'accommode pas toujours des formes de l'éloquence et de la poésie, et quand il faut disserter, il n'est pas facile de plaire, sinon d'amuser, constamment. Dès lors le lecteur, trompé

dans son espoir, laisse là volontiers les dissertations pour retourner aux sources vives. C'est là l'écueil des *Esthétiques*, dont le nom seul effarouche déjà beaucoup d'esprits.

Il y aurait sans doute un moyen d'éviter cet écueil, ce serait de sacrifier quelque peu le fond à la forme, et de chercher l'effet plus que la vérité. Mais alors on risquerait fort de mécontenter les lecteurs sérieux, pour lesquels un auteur, sérieux lui-même, doit réserver tous ses égards.

Je puis d'autant moins me flatter d'avoir concilié ces exigences diverses, que ces *Etudes esthétiques*, sont empruntées à un cours donné par moi à l'Académie de Genève. Ce cours s'adressait tout à la fois à une jeunesse studieuse et à des hommes d'un âge plus mûr qui me faisaient l'honneur de le suivre. C'est ce qui peut expliquer, sinon excuser, des inégalités de manière qui résultent de ce que le professeur oscillait entre ses deux auditoires, craignant sans cesse de rester pour l'un trop à la surface et de descendre pour l'autre à une trop grande profondeur. On jugera peut-être, qu'en voulant éviter ces deux défauts, il est tombé dans l'un et dans l'autre.

Je ne donne au reste ces *Etudes* que pour ce qu'elles sont, c'est-à-dire, simplement des études, reliées sans doute entre elles par une pensée commune, mais nécessairement incomplètes, et dont je sens vivement toutes

les imperfections. Je n'ai point eu la prétention de proclamer un système, encore moins un système nouveau ; je n'ai voulu que réveiller l'esprit de recherche sur des questions trop négligées peut-être de nos jours. Remuer les idées dans une saine direction pour les faire progresser, tel a été mon but principal ; et si, en remuant les idées, j'ai réussi à faire surgir quelques aperçus nouveaux, mon ambition sera pleinement satisfaite.

DU BEAU

DANS

LA NATURE, L'ART ET LA POÉSIE

CHAPITRE IER

De l'esthétique en général

Rien de plus clair pour le sentiment que le beau, mais rien de plus difficile à saisir par la pensée. Tout le monde sait, ou croit savoir, ce qui est beau, mais le pourquoi reste une énigme pour le plus grand nombre. Cela n'a rien d'étonnant. Le plaisir pur qui accompagne la simple aperception du beau se suffit à lui-même et s'obtient sans effort, tandis que la recherche de son principe exige de la pensée un travail très-laborieux. On s'en tient donc volontiers à l'impression et à la jouissance, et on se défend même souvent de la réflexion qui trouble et refroidit le sentiment.

Et il est vrai de dire que pendant longtemps, et à partir déjà de Platon, les théories du beau ont

toujours été si abstraites, si exclusivement métaphysiques, qu'elles devaient effrayer et repousser ceux-là surtout qui s'adonnent à son culte, les artistes et les poëtes. Quand ceux-ci abordaient ces théories, c'était dans l'espoir d'y trouver des secours pour leur pratique, des lumières pour l'application de leur art, et leur mécompte était grand de tomber dans un dédale de formules subtiles et de pâles généralités qui ne disaient rien à leur imagination. Ce n'est que bien récemment, et à dater de notre siècle, qu'une connaissance plus étendue, plus complète de la nature et de l'art dans leurs manifestations diverses, a conduit à les rattacher d'une manière intime à la théorie du beau, et à lui donner ainsi un contenu riche et substantiel. Dès lors les abstractions ont pris vie, et il s'est formé une science nouvelle, pleine d'intérêt et de mouvement, parce qu'elle met en jeu toutes les forces de l'âme, l'imagination aussi bien que la pensée, et qu'elle agite de grandes questions qui tiennent une place importante dans l'histoire de l'humanité. C'est là ce que l'on appelle l'*esthétique*.

Cette science, par cela même qu'elle est nouvelle, et que son nom n'offre pas de prime abord à l'esprit une idée bien claire, est peu comprise encore, soit dans sa nature, soit dans son but spécial. En Allemagne même, où le mot et la chose ont pris naissance, l'esthétique a été considérée sous des points de vue très-divers quant à l'étendue de son domaine et de ses applications. En France, les questions qu'elle embrasse ont été et

sont encore débattues tous les jours avec la vivacité brillante de l'esprit français; mais ces débats un peu tumultueux, animés souvent jusqu'à la passion, s'élèvent rarement aux principes généraux. Le fait prochain, l'intérêt du moment, la question du jour y tiennent trop de place pour admettre le calme et l'impartialité de la pensée réfléchie. De là cette impossibilité de s'entendre, cette confusion de mots et d'idées, ces collisions de principes contraires, qui font de la critique un champ de bataille. De là aussi, d'une part ces aberrations de la pratique, froidement calculées d'après des théories trop incomplètes, et de l'autre cette roideur systématique qui oppose à toute innovation l'autorité traditionnelle de théories contraires, mais également partielles et insuffisantes. On est loin encore de comprendre généralement que le beau et l'art ne sont pas la propriété exclusive d'un peuple ou d'une époque, mais un bien qui appartient à l'humanité tout entière.

Il faut avouer que le nom d'*esthétique* répond mal, par son sens étymologique, à ce qu'on est en droit d'attendre d'une science du beau et de l'art conçue dans ce point de vue plus large. *Esthétique* vient du grec αἰσθάνομαι, je sens, αἴσθησις sentiment, et signifie, par conséquent, *ce qui est relatif au sentiment*. Ce mot a été introduit dans la langue philosophique par un disciple de Wolf, Baumgarten, à une époque où l'on faisait consister presque uniquement la théorie du beau dans l'analyse du sentiment qu'il réveille en nous. Kant l'a consacré plus tard par sa profonde étude psycho-

logique du beau, et il s'appliquait d'autant mieux à l'expression de sa doctrine que lui-même, par la tendance générale de son système, se trouvait placé de manière à prendre son point de départ dans le sujet qui sent, pour aller de là à l'objet qui est la cause ou l'occasion du sentiment. Nous arriverons plus tard à montrer le côté faible de ce point de vue, mais nous pouvons dès à présent signaler son insuffisance. Il est évident que nous ne voulons pas savoir seulement quelle impression réveille en nous la vue du beau, soit dans la nature, soit dans l'art. C'est là sans doute un des côtés importants de la question, mais ce n'est pas la question tout entière. Ce qui nous intéresse avant tout, c'est de savoir ce qu'est le beau en lui-même, comment et pourquoi il se manifeste, quelles sont les lois de son développement dans son double domaine de l'art et de la nature. Or ces problèmes-là débordent, et de beaucoup, la sphère du simple sentiment. Il semblerait donc que le nom de *philosophie du beau* ou de l'art conviendrait mieux que celui d'*esthétique*. Ce n'est là, toutefois, qu'une chose de peu d'importance. L'essentiel est de bien déterminer le sens que l'on doit attacher maintenant au nom d'esthétique, sans trop se préoccuper de sa signification strictement étymologique. Il en est de ce mot comme de beaucoup d'autres dont l'acception a dépassé peu à peu la valeur primitive.

Ce qui précède peut faire pressentir déjà la manière dont il faut concevoir l'esthétique comme science. En développant cette idée, nous aurons tracé tout naturellement le plan de nos études;

car la méthode à suivre résultera naturellement aussi du point de vue où nous nous serons placés. Dans ces considérations préliminaires nous parlerons du beau, de l'art, de la poésie, comme si nous savions déjà ce qu'il faut entendre par ces expressions dont le sens véritable sera l'objet de nos recherches. Heureusement que l'acception de ces termes est instinctivement à peu près la même pour tous ; et notre tâche sera de transformer, autant que possible, en idées claires ces premières données que chacun trouve en lui-même sans en avoir l'explication.

Cette entente instinctive et sûre des principaux termes de l'esthétique dispense de prime abord des définitions, qui d'ailleurs restent toujours insuffisantes en présence de questions un peu complexes. Les définitions, en effet, sont à leur place dans les sciences purement abstraites, où les premières données sont assez simples, assez pauvres pour que leur notion soit entièrement épuisée par le seul énoncé de leur caractère essentiel. Ainsi la ligne droite, par exemple, n'est autre chose que *le plus court chemin d'un point à un autre*. Il n'en est plus de même quand on se trouve aux prises avec quelque réalité plus riche, plus concrète, c'est-à-dire réunissant en elle-même plusieurs attributs également essentiels et liés les uns aux autres par une connexion nécessaire. Une définition, dans ce cas-là, est toujours incomplète, parce qu'elle ne met en évidence qu'une des faces de l'objet, et que celle ci même ne devient compréhensible que par sa liai-

son avec les autres attributs. Ainsi, l'anatomie ne peut pas débuter par la définition de l'organisme animal, la psychologie par celle de l'âme, la philosophie par celle de Dieu. La richesse de ces idées ne se révèle à la pensée que lorsque celle-ci en a saisi tous les rapports, épuisé tout le contenu, et qu'elle les a vues, pour ainsi dire, naître et se développer sous son regard observateur. C'est alors, et alors seulement, qu'elle les possède, et par cela même toute définition devient superflue.

De tout ceci résulte implicitement déjà la meilleure méthode à suivre dans les recherches qui nous occuperont. Il faut laisser là les définitions, et au lieu d'Aristote ou de Platon, aller droit à la réalité des choses. Nous fermerons les ouvrages des philosophes pour chercher à lire dans ce grand livre de la nature qui est ouvert à tous, et dans cet autre grand livre de l'humanité dont nous sommes tout à la fois les auteurs et les lecteurs. Il sera temps plus tard, et quand nous aurons compris à notre manière ces textes sublimes de voir comment d'autres les ont interprétés.

Mais sur lequel de ces deux livres porterons-nous d'abord nos regards? Tous deux nous offrent un inépuisable champ d'observations et de recherches, tous deux se présentent avec une égale autorité ; mais le livre de la nature parle, et a toujours parlé, le même langage dès l'origine des temps, tandis que le livre de l'humanité déploie de siècle en siècle de nouvelles idées et de nouvelles formes d'expression. Le premier se montre à nous comme une invariable manifestation de principes

invariables, le second nous apparaît comme la révélation réfléchie, comme la libre création d'un pouvoir qui se sent, qui se possède et qui se développe par le progrès. Il y a plus ; ces deux livres ne sont point indépendants l'un de l'autre. Celui de l'humanité est tout plein de faits et de citations empruntés à celui de la nature auquel il renvoie perpétuellement. Il y puise comme à sa source, et il est, en effet, d'une origine plus récente. C'est donc dans le livre de la nature qu'il faut d'abord chercher à lire ; c'est là qu'il faut chercher notre point de départ pour saisir le beau sous sa forme la plus simple et la plus élémentaire.

On a souvent répété que l'art est une imitation de la nature. Quel que soit le sens que l'on doive attacher à cette imitation, on ne saurait disconvenir que l'art n'emprunte à la nature une grande partie des éléments qu'il met en œuvre. La plupart des créations de l'art ont leurs modèles ou leurs prototypes visibles dans le monde réel. D'ailleurs l'homme est lui-même, en partie du moins, un être naturel, et le monde extérieur sert de base et de condition au développement de ses facultés. Or l'homme voit et sent le beau avant de le reproduire, et il le voit nécessairement d'abord dans la nature. C'est donc là qu'il faut le chercher pour l'étudier en premier lieu.

L'étudier, c'est le voir naître et se développer, en cherchant à saisir dans ce mouvement les conditions de sa naissance et la loi de son développement. Nous n'avons qu'à ouvrir les yeux pour reconnaître que le beau et le sublime sont répan-

dus avec profusion sur toute la nature ; mais l'observation la plus simple nous montre que ces principes n'ont pas partout le même caractère, ni le même degré de valeur. Les beautés de la nature inorganique, par exemple, ne sont pas les mêmes que celles des êtres organisés. Existe-t-il, dans l'innombrable variété de ces phénomènes, quelque liaison régulière, quelque gradation, quelque loi d'ordre ? Se rattachent-ils de quelque manière au progrès ascendant de la nature elle-même dans ses divers règnes? Telles sont les premières questions à examiner. Mais quel que soit à cet égard le résultat de nos recherches, nous reconnaîtrons bientôt que le monde extérieur ne nous présente que la moitié du problème à résoudre, et que pour le compléter, il faut rentrer en nous-mêmes, et voir sous quelles conditions nous recevons en nous l'impression du beau pour le sentir et le juger. Car la nature, privée qu'elle est du principe de la conscience réfléchie, produit et possède le beau sans le connaître. Or qu'est-ce que le beau s'il ne se réfléchit pas dans une intelligence qui le comprenne et le sente? Nous serons donc conduits, après avoir considéré le beau dans la nature extérieure, à l'étudier aussi dans les impressions qu'il fait naître et dans les jugements qu'il provoque.

Ici s'offriront à nous quelques-unes des questions les plus intéressantes de l'esthétique, et les plus importantes pour la valeur réelle que l'on peut attribuer au beau. Deux systèmes se trouveront en présence. L'un ne fait consister le beau que dans l'impression que nous en recevons, et lui conteste

ainsi toute réalité en dehors de l'âme humaine. Ce système conduit directement au scepticisme esthétique qui nie l'élément absolu du beau pour n'y voir qu'un phénomène tout relatif et variable à l'infini. L'autre système, au contraire, ne saisit dans le beau que le principe général et invariable, et néglige, comme indigne d'attention, la partie changeante du phénomène. Tous deux renferment à la fois de la vérité et de l'erreur. Le premier ne parvient point à expliquer cet assentiment universel que nous exigeons avec une absolue conviction pour ce que nous jugeons beau ; l'autre ne réussit pas mieux à rendre compte de ces variations, de ces contradictions perpétuelles dans les jugements du goût chez les peuples divers et à diverses époques. Il importera de rechercher si ces deux systèmes ne pourraient point se concilier dans quelque point de vue plus élevé, ou s'il faut nécessairement sacrifier l'un à l'autre.

Mais le beau n'est pas le seul élément esthétique que nous présente la nature et que l'art mette en œuvre. Deux autres principes y jouent avec lui un rôle considérable. Je veux parler du sublime et du ridicule, ces deux puissances toujours en guerre, et qui tiennent tant de place dans notre vie. Nous aurons aussi à rechercher leur nature, à caractériser leurs tendances spéciales, à rendre compte de leurs rapports et de leurs contrastes, soit entre elles, soit avec le beau. Mais toujours, dans cette recherche, nous partirons de la nature, comme de la base primitive et invariable des développements ultérieurs de l'art, indépendante

qu'elle est dans ses créations de toutes les influences changeantes et des phases successives de l'humanité.

Après avoir ainsi considéré cette trilogie esthétique, soit dans le monde extérieur, soit dans l'âme humaine, nous passerons à sa manifestation dans l'œuvre de l'humanité collective, c'est-à-dire dans le domaine de l'art. Ici encore nous nous placerons en observateurs de ce qui est, et nous suivrons l'art dans ses phases historiques en cherchant à déterminer la loi de son progrès, comme nous l'aurons fait pour la nature. L'art, dans ce point de vue, ne se montrera pas à nous comme la création arbitraire de quelques individus doués d'un génie spécial, ou comme le produit accidentel d'une certaine combinaison d'éléments sociaux. Nous y reconnaîtrons l'expression d'une faculté reproductrice du beau, inhérente à l'humanité et commune à tous les hommes. Sans doute que cette faculté ne se développe pas partout et toujours de la même manière, ni au même degré; mais partout au moins elle se manifeste d'une manière quelconque. Le sauvage qui se tatoue, ou qui se pare de coquillages et de plumes brillantes, fait déjà de l'art ; car, à ce faible degré déjà, se montre le désir de reproduire le beau en surpassant la nature par la réunion d'éléments qu'elle ne nous présente qu'isolés.

A la suite de ces premiers efforts de l'homme pour s'élever au-dessus de la vie animale et des instincts purement matériels, nous verrons naître simultanément la poésie et la musique dans le

chant populaire, expression naïve et toute primitive de la vie immédiate d'une communauté sociale, tribu, peuplade ou nation. Ces deux formes les plus intellectuelles de l'art accompagneront l'homme dans toutes les phases de sa culture progressive, en se développant de plus en plus. Avec les traditions religieuses, avec les cérémonies du culte, naîtront l'hymne et la poésie sacrée; puis la sculpture élèvera la statue du dieu, et l'architecture la renfermera dans un temple. Enfin les incidents de la vie nationale, les migrations, les guerres, les exploits glorieux se refléteront dans les chants héroïques qui prépareront l'épopée. Plus tard, avec le calme d'un état social bien assis, avec l'aisance et la richesse qui en résultent, les traditions religieuses et héroïques trouveront dans le drame leur expression la plus complète et la plus élevée, en ce sens que tous les arts divers viennent, en quelque sorte, y converger pour servir d'auxiliaires à la poésie. La peinture aussi ne prendra son rang dans l'art qu'à cette époque d'une civilisation comparativement avancée.

Ici nous serons forcés de restreindre notre étude à une seule branche de l'art, la poésie; car chacune des autres branches exigerait un livre à part. Déjà la poésie nous offre un champ trop vaste pour que nous puissions l'explorer en détail. Mais ici du moins nous avons affaire à l'expression la plus universelle de l'art, à celle qui domine et embrasse en quelque sorte toutes les autres, à celle qui se rattache le plus directement aux grands intérêts de l'esprit humain. La poésie,

en effet, est comme la voûte céleste, comme le firmament lumineux qui renferme et recouvre le monde de l'art. L'architecture, la sculpture, la peinture, la musique, ne se développent d'une manière grande et complète que sous les rayons vivifiants de la poésie. Ce que nous dirons de celle-ci s'appliquera à toutes les formes de l'art, avec les restrictions nécessaires à la nature spéciale de chaque branche.

Ce qui fixera surtout notre attention, dans la poésie considérée comme l'expression la plus générale de la faculté reproductrice du beau, c'est sa liaison intime avec la vie des peuples, avec ces vastes organismes sociaux, tout à la fois naturels et intellectuels, dont les réalités extérieures, les données matérielles constituent le corps, tandis que les grandes idées qui président aux destinées humaines les animent de leur souffle puissant. En tête de ces idées, nous verrons briller avant toutes les autres, celle de la religion, d'où dépend en grande partie le caractère distinctif de la poésie des peuples. C'est là, en effet, le plus profond intérêt de l'existence humaine, parce qu'il déborde la nature finie de l'homme, qu'il embrasse tout à la fois son origine et sa fin, son passé et son avenir, et qu'il rattache ses destinées à celles de l'univers même. Ici éclatera un double point de vue, une antithèse nécessaire, suivant que l'idée religieuse s'élèvera au-dessus du monde phénoménal, qui ne sera plus pour elle qu'une forme périssable, qu'un néant visible, qu'une ombre colorée, ou que, se renfermant dans le monde sensible, elle s'efforcera d'y

trouver son expression complète pour l'élément du beau. De cette opposition, fondée sur la nature même des choses, nous verrons surgir une distinction profonde entre les poésies, distinction plutôt sentie jusqu'à présent que bien comprise dans sa nature véritable et sa nécessité. Cette antithèse qui s'étend, non-seulement à la poésie, mais à toutes les formes de l'art, est encore aujourd'hui au fond de toutes les questions d'une critique un peu élevée. On ne l'a saisie en général que sous ses faces partielles, comme opposition de l'antique et du moderne, de l'art instinctif et de l'art réfléchi, du réel et de l'idéal, et enfin, du classique et du romantique. Aussi jamais question n'a été plus féconde en débats oiseux et en malentendus de tout genre, si bien que de guerre lasse on serait tenté de l'abandonner. Beaucoup de gens, en effet, n'y voient plus qu'une querelle de mots ; mais la persistance avec laquelle elle se reproduit, tantôt sous une forme et tantôt sous une autre, prouve qu'elle repose sur des données essentielles, et qu'il faut bien se résoudre à l'aborder sérieusement. C'est ce que nous tâcherons de faire en rattachant cette question aux éléments constitutifs du beau, et en montrant que ce contraste, qu'on a voulu faire dépendre des caprices du goût, devait se produire nécessairement dans le domaine de l'art. Nous arriverons ainsi à reconnaître que l'on ne saurait soumettre aux mêmes règles, à la même poétique, deux modes d'expression qui doivent différer par leurs formes, comme ils diffèrent par leur principe.

Après cet exposé général de notre plan, il nous reste à considérer quelle place il faut assigner à l'esthétique dans l'ensemble de nos connaissances, quelle importance on peut lui donner, quels avantages on peut attendre de son étude. Ces questions sans doute trouveront leur réponse par le développement de l'esthétique elle-même ; mais il y a bien quelque utilité, avant de s'engager dans les problèmes spéciaux, à mettre en vue le but que l'on se propose d'atteindre ; car, si ce but a par lui-même de l'intérêt et de l'importance, on le poursuit avec plus de persévérance et d'ardeur.

Et d'abord l'esthétique est un embranchement de la philosophie, dont elle reçoit sa méthode, ainsi que les bases qui lui servent de point de départ. Sous ce rapport, elle se trouve placée de la même manière que toute autre science particulière vis-à-vis de la *science des sciences*, comme on a défini la philosophie. Son objet spécial, c'est l'idée du beau et sa réalisation dans les deux mondes de la nature et de l'intelligence. Il faut pour accomplir son œuvre, qu'elle épuise cette idée dans son essence et dans ses formes, qu'elle en dévoile tous les rapports, qu'elle en révèle toutes les richesses; il faut qu'elle la ramène à sa source première, et qu'elle la considère aussi dans sa fin, dans sa signification providentielle : mais là s'arrête sa tâche. Ainsi l'esthétique étendra son domaine jusqu'aux grandes idées du vrai et du bien pour rechercher les rapports essentiels qui les unissent à celle du beau, mais elle recevra ces idées des mains de la philosophie; elle se po-

sera en observation dans les deux sphères de la nature et de l'esprit, mais elle acceptera, sans avoir à en justifier, ce double théâtre des manifestations du beau ; elle devra procéder d'après une méthode rationnelle, mais on ne saurait exiger d'elle qu'elle fasse un système de logique pour avoir le droit de raisonner. Que l'on se garde surtout de vouloir lui imposer la rigueur des formes scientifiques dont la sécheresse conviendrait mal à sa nature même. Qu'on lui laisse la liberté du mouvement dialectique qui cherche le vrai par une marche en quelque sorte rétrograde, en partant de ce qui est donné en fait pour s'élever de là aux lois et aux principes nécessaires. Une telle méthode convient bien mieux à une étude à faire en vue de stimuler la pensée et d'exciter l'esprit de recherche, conditions sans lesquelles tout travail reste stérile. La vérité ne s'acquiert que par un réveil intérieur qui peut être provoqué mais non forcé. Comme l'a dit un grand penseur, ce n'est point une monnaie toute frappée que l'on puisse recevoir et mettre dans sa poche ; c'est une valeur qu'il faut se créer à soi-même pour la posséder réellement.

Parlerons-nous de l'importance de l'esthétique ? mais elle est celle de son sujet même. La place immense que tiennent le beau et l'art, soit dans la nature, soit dans notre existence individuelle, soit dans la vie des peuples, est un fait qu'il faut bien accepter, quelque opinion que l'on puisse avoir d'ailleurs sur la valeur intrinsèque de ces principes. Il y a sans doute certains esprits à tendances ex-

clusivement positives, ou d'une moralité étroite et chagrine, qui seraient portés à faire bon marché de l'art et de la poésie comme de choses de luxe toujours inutiles et quelquefois nuisibles. Aux yeux de ces hommes l'esthétique ne doit être, en effet, qu'une science frivole. Il ne serait pas difficile de combattre leur manière de voir, en démontrant, l'histoire à la main, que l'art, à toutes les époques, s'est rattaché naturellement aux intérêts les plus graves de l'humanité, en en appelant à leur propre sentiment sur l'influence salutaire du beau, en faisant observer que c'est précisément par son inutilité, dans le sens positif et matériel, qu'il élève l'homme au-dessus de l'existence finie et lui donne ainsi la conscience de sa liberté. Mais, dans leur point de vue même, ces contempteurs de l'art devraient comprendre l'importance d'étudier avec soin, pour y porter remède, des tendances aussi universelles, et qui, depuis l'origine du monde, auraient, pour le moins, fait perdre bien du temps à l'humanité. Je ne parle pas ici de ces natures abruties par le mal ou plongées exclusivement dans la vie des sens, qui nient le beau par impuissance de le sentir; celles-là ne méritent pas même une réponse.

Cette question de l'importance de l'esthétique comme science se lie directement à celles que l'on peut faire sur son but et ses applications. Le *cui bono* est une considération de trop de poids, surtout à notre époque si positive, pour qu'on puisse la passer sous silence. On peut concéder de prime abord que le beau n'est bon à rien dans le sens

utilitaire, et que la notion même d'utilité est contraire à son essence. Si l'esthétique sert à quelque chose, ce ne peut-être que relativement à l'art, et si l'art lui-même est condamné comme inutile, l'esthétique sera condamnée également. Si, au contraire, on veut bien permettre à l'art de vivre, la question se réduit à savoir quels services l'esthétique peut lui rendre. On ne saurait douter qu'une connaissance réfléchie de la nature et des principes du beau ne doive exercer une salutaire influence sur la pratique même de l'art ; mais cette influence ne peut être qu'indirecte quoique puissante, et il ne faut pas vouloir assigner un but trop spécial à une science qui ne doit relever que d'elle-même.

On est porté, en effet, à se faire une fausse idée de l'esthétique en ne la considérant que comme un auxiliaire de l'art, comme une collection de principes et de règles à l'usage des artistes et des poëtes. C'est en cela que l'on a fait consister longtemps le but principal des théories artistiques. Les poétiques d'Aristote, d'Horace, de Boileau, en sont des exemples pour ce qui concerne la littérature, et toute autre branche de l'art pourrait avoir également son code législatif. Je n'entends point nier l'utilité relative que peuvent avoir pour la pratique de semblables recueils d'observations générales ; mais ce que je conteste, c'est que ce soit là le véritable point de vue philosophique de l'art.

Ceci résulte déjà de la manière dont ces théories se forment et s'établissent. Elles ne remontent point, en effet, au principe générateur des faits

qu'elles résument, mais, se plaçant en regard de ces faits, elles se contentent de les généraliser par une classification abstraite. Il ne leur reste ainsi que l'élément de la forme, tandis que la puissance créatrice et vivante leur échappe, et demeure même en opposition, comme une force qui doit être domptée et soumise à la règle. De là cette attitude presque hostile de la théorie vis-à-vis du génie producteur dont elle prétend diriger la marche et prévenir, comme on dit, les écarts ; tandis que celui-ci à son tour, dans le sentiment de sa force, tend à mépriser la théorie et à revendiquer sa liberté. Il doit, en effet, se sentir placé au-dessus de la règle, puisque celle-ci n'est en définitive qu'un résultat, extrait par la généralisation, des œuvres antérieures et spontanées du génie. Cette scission entre l'essence et la forme, entre la spontanéité et la réflexion, entre le génie et la critique, n'existe pas pour l'esthétique, parce que les deux termes opposés rentrent également dans son domaine, et que sa tâche est précisément de les réconcilier en les ramenant à leur principe commun. L'esthétique n'accepte comme des données immédiates ni le génie producteur, ni ses créations spontanées, mais elle veut également en sonder la nature et en scruter l'origine. La forme dès lors ne se présente plus comme un fait qu'il suffit de constater et d'enregistrer, mais comme un résultat nécessaire de l'idée créatrice dont elle constitue la fidèle expression. Dès lors aussi la forme n'a plus qu'une valeur relative, et au lieu de la stéréotyper en la posant comme règle abstraite, l'esthé-

tique ne la considère que dans son intime union avec l'idée dont elle procède, et sur laquelle elle doit toujours se modeler.

Ce caractère essentiellement relatif de la forme est tout à fait contraire aux prétentions qu'élèvent les théories abstraites, les poétiques, les rhétoriques, à une autorité absolue et universelle, tandis qu'elles ne sont applicables en réalité qu'à l'ensemble des faits qui leur a servi de base. C'est ainsi, par exemple, que la poétique d'Aristote, qui n'est que le résumé des formes propres à l'art grec, ne saurait être imposée comme règle à des poésies nées d'éléments tout différents, comme celles de l'Inde ou de l'Europe moderne ; et cependant on a voulu en faire un code de préceptes absolus. Ici encore l'esthétique intervient pour réduire cette prétention à sa juste valeur, en accordant à chaque point de vue ce qui lui est dû.

Ceci fait comprendre pourquoi l'esthétique comme science n'a pu exister ni chez les anciens, ni chez les modernes jusqu'à une époque assez récente. Les Grecs, en fait d'art, ne connaissaient rien en dehors de leur propre nationalité, et le développement si complet de leur culture artistique dans toutes les directions ne leur laissait rien à désirer, rien à chercher ailleurs. Aussi l'art grec, avec ses formes propres, devait-il leur paraître la seule expression possible du beau. De là l'autorité absolue pour eux des règles déduites de l'ensemble de ces formes. Cette autorité s'est maintenue entière chez les Romains, imitateurs des Grecs en fait d'art, et tout aussi peu soucieux

de ce qu'avaient pu produire en ce genre les peuples stigmatisés du nom de *barbares*. Chez les nations de l'Europe moderne l'éclat de l'art antique a éclipsé pendant longtemps les développements propres au génie chrétien; mais enfin ces derniers ont pris assez d'étendue et de puissance pour exiger un examen à part. C'est alors que s'est révélée pour la première fois l'insuffisance des théories anciennes appliquées à ce nouveau mode de l'art. On a bientôt reconnu qu'il formait en lui-même un ensemble aussi complet, aussi rationnel, aussi organique dans ses origines et ses développements que l'art grec considéré dans son domaine propre, et qu'il devenait impossible de le juger d'après les mêmes principes. De cette grande opposition résultait immédiatement la nécessité d'une théorie plus élevée qui pût embrasser également ces deux ordres de faits, tout à la fois analogues et dissemblables, pour rendre compte de leurs rapports et de leurs différences. L'exploration plus complète du vieil Orient, resté presque inconnu jusqu'à notre siècle, a fourni de nouveaux problèmes, de nouvelles formes d'expression qu'il a fallu aussi faire rentrer dans le système commun. C'est ainsi que l'on a été conduit peu à peu à l'idée d'une philosophie de l'art, d'une théorie des théories, d'une poétique des poétiques, qui embrasse tous les faits particuliers pour les coordonner dans un ensemble rationnel. C'est là, en ce qui concerne l'art en général, ce qu'il faut entendre par l'esthétique.

Or, je dis que cette manière de comprendre

l'esthétique doit avoir pour notre époque un effet salutaire sur la pratique comme sur l'étude de l'art. Elle tendra d'un côté à soustraire le génie producteur à l'influence stupéfiante d'une fausse imitation, en lui donnant la conscience du vide et de l'inanité de la forme séparée de son principe de vie; et de l'autre elle le préservera des écarts de la fantaisie, et des caprices arbitraires, en lui montrant que l'art, pour remplir sa mission, doit toujours se rattacher intimement aux grandes idées substantielles de son époque, ainsi qu'aux principes éternels du vrai et du bien.

L'esthétique peut contribuer aussi à ramener la critique dans de meilleures voies, en lui donnant l'élévation et l'impartialité qui ne lui font que trop souvent défaut. Si la critique en France a pris plus de largeur, si elle a pu se dégager enfin des ornières classiques, c'est sans doute aux idées répandues par l'esthétique qu'elle en est redevable. Il reste cependant beaucoup encore à désirer sous ce rapport. La multiplicité extrême des points de vue engendre une confusion regrettable. On disserte spirituellement, mais on raisonne peu. On veut être original; on se fait volontiers son petit observatoire à soi, et de là chacun juge imperturbablement et condamne sans appel ce qui ne rentre pas dans le champ de sa lunette. Il y a de notables exceptions sans doute, mais on ne saurait nier qu'en général la critique ne soit au-dessous de sa mission. En rendant aux idées du beau et de l'art leur universalité, en plaçant leur source féconde bien au-dessus des caprices d'un goût convention-

nel, l'esthétique habitue l'esprit à se détacher des faits spéciaux pour remonter sans cesse aux principes. D'un autre côté, en montrant que tout fait partiel est une révélation incomplète de l'idée générale, et qu'il en réfléchit quelque rayon, si faible qu'il puisse être, elle pousse par cela même à une investigation consciencieuse de tout le domaine de l'art, et donne ainsi à la critique un fond riche de réalités en même temps que l'étendue et la profondeur.

Le tableau que je trace ici de l'esthétique, on le comprendra sans doute, est un idéal qui n'existe point encore, et que pour ma part, je suis loin de prétendre réaliser. Ma seule ambition est de réussir à réveiller quelque intérêt pour ces questions importantes, de stimuler l'esprit de recherche, et de coopérer ainsi à l'achèvement d'une œuvre qui ne peut s'accomplir que par les efforts de tous.

CHAPITRE II

Le beau dans la nature inorganique et dans le règne végétal.

Où nous placerons-nous en observateurs attentifs pour saisir le beau en quelque sorte à son origine et dans ses éléments les plus simples? Sera-ce dans l'âme humaine? mais l'âme humaine n'est, au début du moins, qu'un miroir qui réfléchit le beau avant de le reproduire ; et d'ailleurs ses impressions et ses jugements varient à l'infini. Sera-ce dans le domaine de l'art? mais l'art se divise en mille régions distinctes suivant les temps, les lieux et ses nombreux embranchements. Quel que fût là le point de départ, on pourrait le contester en le mettant en regard de quelque autre. On ne peut échapper aux objections qu'en se plaçant de prime abord dans la sphère d'observation où le beau reste indépendant de l'homme et de ses influences; et cette sphère c'est la nature.

Dans la nature, en effet, le beau se produit, se développe et se maintient sans notre participation. Nous le voyons, nous le sentons, chacun peut-être à sa manière, mais à coup sûr nous ne le pro-

duisons pas. La nature, soumise qu'elle est à des lois constantes que l'homme ne saurait changer, enfante le beau partout où se rencontrent les conditions nécessaires à sa réalisation. Elle déploie ses trésors dans les solitudes les plus profondes aussi bien que sous les yeux des êtres intelligents. Il y a plus : l'influence directe de l'homme, quand il ne s'attache pas seulement à venir en aide à la nature et qu'il tente d'en modifier les œuvres au gré de sa fantaisie, est plutôt défavorable à la production du beau naturel. Ce n'est pas dans nos pays cultivés que le pittoresque se produit avec le plus d'éclat. Les végétaux taillés par la main de l'homme, les animaux façonnés au joug et mutilés capricieusement ou dans un but utile, ne nous offrent point sans doute les formes les plus parfaites. Ainsi donc, en allant chercher dans la nature les phénomènes du beau, nous sommes bien sûrs de les obtenir purs de tout alliage.

Mais que faut-il entendre par la nature? car ce mot est vague et susceptible de plusieurs acceptions. Il ne s'agit pas ici d'en scruter le sens métaphysique, mais d'en déterminer l'extension, afin de ne pas nous renfermer dans une sphère trop restreinte où le véritable principe du beau pourrait bien nous échapper. Si l'on ne voyait dans la nature que le monde matériel, séparé du monde de l'intelligence, il faudrait chercher le principe du beau dans la matière, et on ne l'y trouverait pas, à coup sûr. C'est que la nature est autre chose encore que la matière, et qu'elle la déborde de tous côtés par les forces d'où sortent le mouvement et la vie,

ainsi que par les lois qui règlent et dominent ces forces. Ainsi la nature commencera pour nous à la matière, mais elle comprendra l'ensemble des êtres inanimés ou animés qui remplissent le monde extérieur de leur infinie variété, avec les forces et les lois qui président à leur formation et à leur développement. Elle s'arrêtera là où commence la libre activité de l'esprit, laquelle n'est plus de son domaine.

Ce monde immense des réalités se présente à nous comme divisé en régions distinctes superposées les unes aux autres dans un ordre de perfection graduée. C'est là ce qu'on appelle les règnes de la nature. D'après toutes les observations, confirmées de plus en plus par les progrès de la science, ces règnes s'enchaînent de telle sorte qu'en partant du point le plus bas, c'est-à-dire du règne minéral, chacun sert de base et de condition nécessaire à celui qui succède dans la série ascendante. C'est donc tout naturellement que nous sommes conduits à rechercher, dans le même ordre, si les phénomènes du beau suivent, pour leur développement, une marche progressive analogue à celle des trois règnes.

Au premier degré de l'échelle nous trouvons le monde inorganique, les éléments et leurs combinaisons infinies, base large et solide de la nature entière. De même que cette base renferme toutes les conditions matérielles des êtres ultérieurs, elle nous offre déjà, si ce n'est le beau en lui-même, au moins ses données palpables et ses rudiments imparfaits. Mais ces éléments primitifs y sont en-

core isolés, en quelque sorte à l'état brut, et sans autre caractère que celui qui résulte immédiatement de leur nature simple.

Comme la première de ces données du beau naturel, nous pouvons signaler *la lumière*, dont la sensation s'accompagne pour nous d'un plaisir réel indépendamment de sa nécessité comme condition générale de la visibilité. L'analogie qui existe entre l'idée de la lumière et celle de la beauté, se révèle déjà par les noms mêmes du beau dans un grand nombre de langues qui les font dériver de la notion de *briller*. L'effet agréable de la sensation lumineuse joue un grand rôle dans le développement du beau à tous ses degrés. Elle constitue le premier sentiment de plaisir admiratif qu'éprouve l'enfant en débutant dans la vie, et, chez homme à l'état inculte, elle remplace souvent l'idée du vrai beau pour laquelle il n'est pas encore mûr.

Si la lumière dans sa pureté se présente déjà comme un analogue du beau, elle le devient plus encore lorsqu'en se brisant sur le fond obscur de la matière, elle donne naissance aux phénomènes variés et brillants des couleurs. C'est dans le règne minéral que ces phénomènes commencent à se produire avec un certain éclat ; et ce sont les corps qui, par leur densité et leur dureté, réalisent le plus complétement l'idée de la matière, ce sont les métaux précieux et les pierres précieuses qui les présentent avec le plus de splendeur. Les jeux de la lumière dans les milieux qui la brisent, dans les eaux, dans les nuages, dans l'atmosphère, réveillent

souvent l'admiration la plus vive. Je ne rappelle ici que la vue de l'arc-en-ciel qui, de tout temps, a frappé si fortement l'imagination des hommes que presque partout ils ont rattaché ce brillant phénomène à leurs croyances religieuses et à leurs traditions mythologiques. La blancheur des neiges, l'azur du ciel, les lueurs du matin, l'éclat scintillant des astres, les vives splendeurs des aurores boréales, sont autant de phénomènes qui font naître en nous l'impression du beau. Il est à remarquer toutefois que cette impression est souvent d'une nature complexe, parce qu'elle se combine soit avec d'autres éléments du beau, soit avec les idées associées qu'elle réveille en nous-mêmes.

Ceci est plus vrai d'un autre ordre de phénomènes que nous présente la nature inorganique ; je veux parler du *son*. On sait quel rôle important appartient au son dans le domaine du beau, puisqu'il constitue l'élément d'une branche spéciale des beaux-arts, de la musique. Dans le monde inorganique toutefois le son n'est point encore expressif, et ne résulte que de l'aveugle conflit des corps en mouvement ; mais nous sommes instinctivement portés à y associer l'idée d'expression. Ce qu'on appelle volontiers les voix de la nature, lorsqu'elles sont grandes et formidables, comme le mugissement de la tempête et de la mer, le roulement du tonnerre, le fracas de la cataracte, le grondement du fleuve débordé, nous paraissent être les voix de puissances courroucées ; lorsqu'elles sont douces et mélodieuses comme le bruissement du feuillage ou le murmure du ruisseau, elles font sur nous

l'effet d'un langage plaintif ou enjoué, suivant les circonstances accessoires ou la disposition de notre âme. L'impression est donc ici plus complexe encore que pour les phénomènes de la lumière. Assurément un son pur peut plaire par lui-même, et sans idée accessoire ; mais la nature inorganique ne nous offre pas de sons de cette espèce, et ils ne commencent à se produire que dans le règne animal.

Nous arrivons maintenant au principal élément du beau naturel, à *la forme* ; mais, à ce premier degré de développement, elle est encore purement matérielle, et ne joue qu'un rôle très-secondaire en ce qui concerne le beau. Les grandes formes de la nature inorganique sont toujours le résultat d'agrégations fortuites, opérées par des forces puissantes et quelquefois désordonnées ; aussi nous impressionnent-elles plutôt par leur masse que par leur figure. L'effet pittoresque des montagnes, par exemple, loin de résulter d'une forme régulière, s'accroît au contraire par le désordre, l'imprévu et les contrastes heurtés des formes, auxquels s'ajoutent les effets variés de la lumière et des couleurs.

Les premières traces de la forme proprement dite se montrent cependant déjà dans la cristallisation, où elle n'est plus un simple accident, mais l'expression d'un principe intérieur qui la détermine. Il y a donc ici un degré de développement de plus. La prédominance de la force agissante se révèle par l'unité de la forme, par la disposition de toutes ses parties dans un certain or-

dre. C'est ce qu'on appelle *la régularité*, principe qui se retrouve comme condition du beau à des degrés plus élevés. Mais la forme régulière du cristal, composée uniquement de lignes droites et de surface planes, de triangles et de quadrilatères, tient trop encore de la roideur et de la pauvreté de ces figures géométriques, pour mériter le nom de belle. Ce n'est que par leur grandeur et leur masse que des formes de ce genre peuvent produire sur nous une forte impression ; mais alors cette impression ne peut s'assimiler complétement à celle que nous recevons du beau. La vue des grandes formations basaltiques à la chaussée des Géants en Irlande ou dans l'île de Staffa, appartient à ce genre d'effets ; et nous les retrouverons même dans le domaine de l'art, mais de l'art à son origine, dans les antiques monuments de l'Égypte ; car que sont les obélisques et les pyramides, sinon de gigantesques cristaux taillés ou construits par la main des hommes ?

A côté de ces formes seulement régulières, le monde inorganique nous en offre cependant de plus variées, et qui même, par leurs jeux capricieux, semblent parfois préluder aux créations plus élevées des règnes supérieurs. Ainsi dans ces magnifiques cavernes de stalactites dont on raconte tant de merveilles, il semble que les génies de la terre aient façonné la matière en véritables artistes, et créé, comme en se jouant, tout un monde souterrain de formes significatives. On a quelque peine à se persuader que toute cette fantastique architecture, ces sculptures délicates,

ces végétaux cristallisés, ces statues hardiment ébauchées, ne soient que des caprices du hasard et l'œuvre de forces aveugles; et cependant il en est ainsi. Il faut bien dire aussi que la vive impression que produisent ces merveilles sur le spectateur, et qui se traduit en récits enthousiastes, est due en bonne partie à l'inattendu, à la surprise, aux circonstances accessoires de l'obscurité partiellement dissipée par les lueurs mouvantes des flambeaux. Il est probable qu'à la lumière du jour toute cette fantasmagorie perdrait beaucoup du charme dont l'imagination se plaît à l'entourer.

Les formes curvilignes, éléments déjà plus élevés du beau, n'apparaissent guère d'ailleurs dans la nature inorganique que comme des effets du mouvement, et par conséquent comme des phénomènes passagers. Il en est ainsi du balancement des vagues, et des contours capricieux et changeants des nuages poussés par les vents; mais dans l'un et l'autre cas, ce sont les circonstances accessoires et les idées associées qui font surgir de ces spectacles des impressions esthétiques.

Voilà donc à peu près tout ce que nous offre le premier règne de la nature en fait d'éléments du beau. Lumière, couleurs, son, forme régulière mais sans vie, forme irrégulière mais fortuite ou passagère, tels sont les phénomènes qui, dans certaines circonstances, peuvent réveiller en nous le sentiment de l'admiration. Voyons maintenant ce que deviennent ces éléments dans le règne plus élevé de la vie végétale.

Ce n'est que dans le monde organique que com-

mence à proprement parler l'individualité des êtres. Un corps cristallisé possède bien, en vertu de sa forme régulière, une sorte d'unité individuelle ; mais la force qui lui a imprimé cette unité s'immobilise à l'instant même où son produit s'achève, et ne subsiste plus, en apparence du moins, que dans son résultat. De plus cette force n'agit que sur une matière homogène, sur un certain nombre de particules toutes semblables entre elles, qu'elle met en mouvement pour les réunir sans les modifier en aucune manière. Dans la plante, au contraire, ce premier produit de la vie organique, le principe d'unité se pose déjà comme un centre permanent d'activité. Depuis le premier mouvement du germe jusqu'à la mort du végétal, ce centre actif est constamment à l'œuvre pour réunir et séparer tout à la fois les divers organes de la plante ainsi que leurs fonctions, pour s'assimiler peu à peu, en les transformant par sa puissance propre, les diverses matières dont il compose sa forme visible. C'est là le principe de la vie organique.

On peut donc distinguer trois choses dans le végétal : d'abord son corps, ou les substances diverses qui se coordonnent dans l'unité de sa forme propre ; ensuite ses fonctions, ou l'activité de ses divers organes d'où résulte le développement de la forme ; et enfin le principe qui sert de lien à ces fonctions et de loi au jeu varié des forces organiques. Par la matière et les forces, le végétal appartient encore au monde réel, mais par le troisième principe il s'élève déjà à une autre sphère ; car cette unité centrale qui domine à la fois et la

matière et les forces, ne saurait être elle-même ni une force ni une matière ; qu'on l'appelle loi, qu'on l'appelle type, ou autrement, toujours est-il certain que c'est là un principe immatériel ou idéal, par lequel la plante se rattache au monde de l'intelligence Je dis se rattache seulement, car la plante n'est pas intelligente ; mais elle se révèle à l'intelligence, comme une chose qui est de son domaine. De là l'impossibilité d'attribuer à un aveugle hasard la formation de l'organisme même le plus simple.

Cette *idée* de la plante, qui s'exprime silencieusement par les formes visibles et par la vie végétative, constitue en même temps sa *vérité.* Le sauvage ou le paysan voit la plante, au matériel, tout comme la voyait Linné ou Decandolle ; il en connaît les propriétés et il l'utilise en conséquence ; mais cette notion complète qui épuise les caractères du végétal n'appartient qu'au botaniste dont le regard observateur sait distinguer l'essentiel de l'accidentel. Lui seul donc voit la plante dans sa vérité, ou dans son *idée.* Chez lui toutefois cette idée, produit d'un travail de comparaison, n'est par cela même qu'une notion abstraite, tandis que dans la plante réelle l'idée et sa manifestation visible ne font qu'un et sont inséparables. Aucune des parties du végétal prises isolément n'en constitue l'idée, car celle-ci résulte de leur ensemble et de leur rapports mutuels ; mais il est tout aussi certain que ces rapports et cet ensemble résultent à leur tour de l'idée qui les domine. Il n'y a donc ici ni avant ni après ; tout est donné simultanément,

et la pensée seule sépare par l'abstraction ce qui est intimement uni dans la réalité.

Cette idée générale, ce type abstrait de la plante a un grand intérêt pour la science, mais il en a fort peu au point de vue de l'esthétique ; car le domaine des abstractions n'est pas celui du beau. Ce qui nous intéresse ici avant tout, c'est la forme visible ; mais il importait, pour nos considérations ultérieures, de bien constater que cette forme n'est elle-même que l'expression d'un principe invisible et immatériel, en un mot, d'une idée.

Comparés à ceux du monde inorganique, les éléments du beau se présentent ici avec des caractères nouveaux et d'un ordre plus élevé. La roideur des formes stéréométriques disparaît pour faire place à une gracieuse liberté de contours, et la ligne droite ne joue plus qu'un rôle très-secondaire. Il en résulte une variété infinie dont les riches détails se coordonnent entre eux régulièrement, mais de mille manières différentes. La couleur se déploie avec plus d'éclat, et surtout avec plus d'art, dans les combinaisons et les contrastes de ses teintes nuancées. Le mouvement et le son, bien qu'ils ne soient pas encore l'expression du sentiment et de la volonté libre, ont déjà un tout autre sens que dans la nature morte. Le balancement de l'arbre agité par le vent varie de caractère, suivant son port, suivant la forme de ses feuilles et de ses branches. Il en est de même de son bruissement, de sorte que chaque arbre a comme sa voix particulière. C'est l'ensemble de ces éléments qui donne aux végétaux leur physio-

nomie individuelle, et leur genre de beauté propre.

Or, cet ensemble est précisément l'expression visible de ce que nous avons appelé l'idée ou le type de chaque plante, idée ou type dont les individus approchent plus ou moins, mais dont ils ne sauraient s'écarter sans déchoir. C'est là ce qu'il faut entendre par la *beauté relative*, notion très-importante pour l'esthétique, et qui reviendra souvent encore. Mieux une plante réalise son type ou son idéal, plus elle est belle relativement parlant ; et de même nous appliquons l'épithète de laid à tout individu qui reste trop en arrière de cet idéal. Ce qui prouve à quel point le fait du beau dépend de ce rapport au type, c'est que toutes les fois qu'il est troublé, l'impression du beau disparaît. La beauté de la rose n'est pas celle du lis, la beauté du chêne n'est pas celle du cèdre ou du palmier ; et un arbre qui affecterait les formes ou le port d'une autre espèce pourrait nous paraître curieux, mais à coup sûr il ne serait plus beau. Il y a plus : la réalisation complète d'un type inférieur satisfait mieux notre sentiment esthétique que l'expression manquée d'un type plus élevé ; et c'est ainsi qu'une rose peut être laide et qu'un champignon peut être beau.

Si l'on considère une plante à part dans les phases successives de sa croissance, on reconnaîtra que le point culminant de sa vie végétale est aussi le moment de sa beauté la plus grande. Ce moment coïncide en général avec celui de la floraison, et c'est dans la fleur aussi que l'élégance des formes et l'éclat des couleurs se déploient avec le plus

de richesse. Ici donc encore la beauté résulte immédiatement de la manifestation achevée de l'idéal de la plante.

Le même fait se reproduit avec plus d'extension, quand on considère le règne végétal dans son ensemble ; car, sous le rapport du beau, il s'élève d'autant plus que le type végétal, l'idée générale de la plante, se réalise avec plus de puissance. Ce règne, on le sait, se divise en trois grandes classes naturelles, distinguées entre elles par des gradations successives dans l'organisation des végétaux. Les *acotylédones* ne représentent encore que bien imparfaitement l'idée de la plante. Les algues, les lichens, les mousses, les champignons n'offrent à l'œil que des formes simples, élémentaires, et qui dépassent à peine les figures que produit aussi la nature inorganique. Le nombre de leurs organes est très-limité, les phénomènes de la floraison leur manquent entièrement, et ils ne brillent quelquefois que par la couleur, le plus matériel en quelque sorte des principes du beau. C'est dans cet ordre de produtions que nous rencontrons même comme chez les animaux des classes inférieures, des formes qui nous inspirent une sorte de répulsion instinctive. Les *monocotylédones cryptogames*, les fougères, les lycopodes, les equisetums offrent déjà des formes plus développées, et les *phanérogames* de la même famille s'élèvent peu à peu, au travers de la série des graminées et des joncées, à l'élégance et à la majesté des palmiers, ainsi qu'aux fleurs éclatantes des liliacées, des iridées, des orchidées, etc. Enfin les plus nobles

végétaux, ceux qui font le principal ornement de notre globe, appartiennent à la classe des *dicotylédones*, la plus parfaite aussi au point de vue de l'organisation. C'est là que se trouvent réunies au plus haut degré la grandeur imposante de l'ensemble et la richesse des détails, l'harmonie des formes et celle des couleurs, la majesté du port et les magnificences de la floraison. Ce qui constitue le progrès d'une de ces classes à l'autre c'est que le type général de la plante devient, pour ainsi dire, toujours plus riche en moyens d'expression : les organes, en effet, et par cela même les formes, se multiplient à mesure que l'on avance, si bien que la botanique a pu formuler en nombres cette série progressive, en montrant que le nombre deux et ses multiples dominent dans la première classe, le nombre trois et ses multiples dans la seconde, et enfin, que les nombres quatre, cinq et leurs multiples sont l'apanage de la classe la plus élevée.

Après ces observations de détail, et pour se faire une juste idée de la valeur esthétique du règne végétal, il faut encore le considérer dans sa distribution sur notre globe terrestre qu'il recouvre de toutes parts comme un magnifique manteau ; il faut se représenter ce que serait notre terre privée de ce vêtement aux mille couleurs qui se renouvelle sans cesse par ses forces vivantes ; il faut comprendre et admirer l'harmonie qui règne dans la disposition générale des formes et des teintes suivant les régions diverses et les zones végétales. Humboldt a publié sur cet intéressant sujet un opuscule plein de vues ingénieuses et pro-

fondes. Il fait remarquer avec raison que si la physionomie caractéristique des divers pays se compose de l'ensemble des phénomènes naturels, de la forme des montagnes et des nuages, du degré de pureté de l'atmosphère, de l'aspect des organisations animales, on ne saurait méconnaître cependant que le principal élément de l'impression totale se trouve dans la végétation. Les formes animales ont trop peu de masse, et leur constante locomotion les soustrait trop souvent à nos regards, tandis que les formes végétales, par leur agglomération et leur immobilité, agissent à chaque instant sur l'imagination. Humboldt insiste ensuite sur l'influence indubitable que cet entourage de la nature extérieure exerce sur la première culture, sur les dispositions morales des peuples ; puis il dépeint à grands traits les scènes variées que présentent les diverses zones du globe, suivant la distribution et les combinaisons des formes végétales qu'il ramène à seize groupes bien caractérisés.

Enfin il ne faut pas oublier tout ce que le règne végétal fournit au domaine de l'art en fait d'éléments du beau. La sculpture et l'architecture lui empruntent d'élégants ornements, la peinture y puise comme à la source la plus riche du pittoresque ; et combien de descriptions brillantes, combien d'images pleines de grâce ou de grandeur, les poëtes de tous les âges n'ont-ils pas trouvées dans les merveilles de la nature végétale !

Toutefois le développement du beau naturel ne

s'arrête pas là, et ce n'est que dans le domaine des formes animales qu'il arrive à son expression la plus complète.

CHAPITRE III

Le beau dans le règne animal

Que deviennent ces éléments du beau qui se sont montrés imparfaits d'abord et isolés dans le monde inorganique, plus développés et plus concentrés déjà dans la plante ? Il est certain qu'ils se développent et se concentrent encore et toujours plus jusqu'à leur réunion complète dans la forme humaine, l'œuvre la plus parfaite qu'il ait été donné à la nature de produire. Cherchons par l'observation comment s'achève ce nouveau progrès au travers de la série des organisations animales.

Si l'on compare d'abord d'une manière générale l'animal à la plante, on retrouve au premier coup d'œil les deux principes que celle-ci nous a présentés, la forme extérieure et visible, l'idée invisible et intérieure. Toutefois le rapport de ces deux principes n'est plus le même. Dans la plante l'idée est inséparable de la forme, et confondue partout avec l'organisme qui est son expression immédiate ; nulle part elle ne se centralise pour se rendre indépendante de la forme et la do-

miner librement. Dans l'animal au contraire, ce dégagement du principe idéal s'opère, et celui-ci se recueille pour se posséder lui-même et régir la forme comme un instrument docile. C'est là le phénomène de la volonté et de la vie proprement dite.

La sensibilité et le mouvement volontaire, tels sont les attributs qui distinguent essentiellement l'animal de la plante, et qui déterminent si bien toute son organisation qu'en partant de ces deux données, on arriverait à en déduire les traits caractéristiques du type animal. Cette déduction toutefois appartient à la zoologie ; ce qui intéresse l'esthétique, c'est l'influence qu'exercent ces données sur la forme extérieure.

La sensibilité et la volonté exprimée par le libre mouvement, tels sont, disons-nous, les attributs propres à l'animal. Ces deux facultés représentent le double rapport dans lequel il se trouve placé vis-à-vis du monde extérieur ; rapport de passivité, quand il en reçoit les impressions par les sens ; rapport d'activité, quand il réagit sur les objets extérieurs par le mouvement volontaire. Il résulte de là que les organes de ces deux facultés doivent dominer essentiellement dans la forme extérieure aussi et visible, pour en déterminer l'ensemble et les détails. C'est en effet ce qui a lieu. Ce sont les organes du mouvement qui constituent les formes principales du corps de l'animal, sa taille, son port, ses proportions ; ce sont les organes des sens qui lui donnent sa physionomie propre et qui révèlent le plus clairement sa nature intérieure et immatérielle.

Les organes des fonctions vitales, qui servent à l'entretien de la machine animale, sont au contraire cachés à l'intérieur du corps.

On sait que les organes du mouvement se composent de parties solides, les os, et de parties élastiques, contractiles, les muscles. Les os déterminent toujours la forme générale et les proportions du corps, soit qu'ils se trouvent recouverts par les muscles, chez les animaux vertébrés, soit qu'ils servent d'enveloppe protectrice aux viscères, chez les invertébrés. Les muscles qui revêtent le squelette chez les animaux plus parfaits, achèvent le dessin des formes extérieures dans tout le détail de leurs contours. Les organes des sens se rattachent au système nerveux, et varient en nombre et en qualité suivant le degré de perfection de l'animal. Tous les animaux vertébrés ont cinq sens comme l'homme ; la vue et l'ouïe, les deux sens les plus intellectuels, manquent aux zoophytes et à quelques autres invertébrés.

Le centre commun de ces deux systèmes d'organes est le cerveau, ou, pour parler plus exactement, la substance médullaire, puisque le cerveau proprement dit n'existe pas chez tous les animaux. On a remarqué depuis longtemps que le degré de centralisation et de volume de ce siége principal de la vie animale, est toujours en rapport direct avec le degré d'intelligence que possède l'animal. Chez les zoophytes, qui ne s'élevent guère au-dessus de la plante, la substance médullaire est comme fondue dans la masse gélatineuse qui les constitue. Chez les vers, les mollusques, les insectes, le cer-

veau central est encore insignifiant, et la matière médullaire se divise en un certain nombre de petits centres secondaires, ou ganglions, qui sont comme autant de cerveaux en sous-ordre. Le cerveau va se centralisant et croissant de plus en plus dans la série des vertébrés, au travers des poissons, des reptiles, des oiseaux et des quadrupèdes, jusqu'à ce qu'il atteigne chez l'homme son développement le plus complet.

Il importait de rappeler en peu de mots ces notions élémentaires de la zoologie, parce qu'il faut bien partir de ces données de la nature elle-même pour suivre la marche du beau dans la vaste série des formes animales, sans risquer de se perdre au milieu du dédale des faits particuliers. L'idée si vraie, non pas d'un enchaînement continu des êtres, que l'observation ne confirme point, mais d'une gradation des sphères qu'ils occupent par suite de leur nature propre, cette idée, dis-je, sera notre fil conducteur pour l'esthétique du règne animal. Nous partirons de la grande division des animaux en vertébrés et invertébrés, en commençant, ainsi que nous l'avons fait pour le règne végétal, par le degré le plus imparfait, et nous chercherons à saisir la liaison qui existe entre le développement des phénomènes du beau et le perfectionnement graduel de l'organisme animal.

Il ne faut pas perdre de vue, dans les considérations de ce genre, que nous sommes guidés instinctivement par une idée que nous possédons tous d'une manière plus ou moins claire, celle d'un type animal, d'un plan de formation commun à tous

les êtres vivants. Cette idée, que la science a mise en lumière et qui est en voie de devenir le principe de la zoologie, cette idée domine, même à notre insu, nos jugements sur la perfection ou l'imperfection, sur la beauté ou sur la laideur des formes animales. Dans ces appréciations instinctives, nous partons naturellement des réalisations les plus complètes du type animal pour comparer celles des degrés inférieurs. Ainsi nous admettons tacitement la condition d'un certain équilibre proportionnel entre les diverses parties de l'organisme, et l'absence de cet équilibre nous cause une impression désagréable. De là cette répugnance si générale que nous inspirent les reptiles privés de membres, ou bien, au contraire, certains insectes, certains crustacés, hérissés de pattes nombreuses ou démesurées.

Le type animal, dans sa généralité, n'est toutefois qu'une abstraction. Dans la réalité il se subdivise en types spéciaux suivant la nature de chaque espèce, son élément, son genre de vie, etc. Le poisson ne peut pas être fait comme l'oiseau, ni l'oiseau comme le mammifère. Ici revient le principe de la *beauté relative*, que nous avons reconnu déjà dans le règne végétal. C'est ce principe qui fait que nous ne saurions trouver dans les phénomènes du beau une série aussi régulièrement graduée que celle des organismes animaux eux-mêmes. Ces derniers, en effet, présentent fréquemment des formes de transition ou des aberrations du type relatif, incompatibles avec notre sentiment esthétique. La plupart des amphibies, par

exemple, ou certains animaux, comme l'ornithorinque, qui réunissent les formes d'une classe avec celles d'une autre, nous paraissent laids et monstreux. Pourquoi préférons-nous la vue d'un papillon à celle d'un pourceau, dont l'organisation cependant est d'un ordre bien plus élevé? C'est qu'en rapportant le papillon au type insecte, nous le trouvons beau relativement parlant, tandis que le pourceau, comparé aux formes plus nobles de la classe des quadrupèdes, ne nous offre que des défauts.

Revenons maintenant à l'observation, et cherchons d'abord chez les animaux les plus imparfaits quels sont les phénomènes qui se rattachent au beau, et par quels moyens il se révèle dans cette première région de la vie.

Les familles des invertébrés touchent d'une part au règne végétal par la classe singulière des zoophytes, ou animaux-plantes, dont le nom même indique la double nature, et de l'autre aux animaux plus parfaits par les mollusques et les articulés. Les caractères généraux des formes se ressentent de cette double tendance, et ont par conséquent entre eux moins d'analogie, moins de points de contact, qu'on n'en remarque dans la famille des vertébrés, où le type animal règne sans partage. On sait que ces êtres curieux qui n'ont ni cerveau, ni système nerveux, ni cœur, ni vaisseaux, ni organes des sens, qui semblent n'exister que par la sensation du toucher, et dont la faible vie est comme répandue également dans la masse pulpeuse qui les constitue, on sait, dis-je, qu'ils sont tous formés sur le principe de la symé-

trie rayonnante ou étoilée. Or, ce principe domine aussi dans le règne végétal, et il s'applique très-convenablement à des êtres organisés privés de mouvement ou doués d'une faculté très-limitée de locomotion. Il est surprenant de voir comment les formes de la végétation se répètent et se résument en quelque sorte dans le monde des zoophytes. Qu'y a-t-il de plus semblable à certains cryptogames que les éponges, les polypes, les coraux? Les innombrables communautés d'animalcules qui travaillent au fond de la mer, n'en font-elles pas surgir des forêts merveilleuses de lytophytes, et d'étonnantes végétations, comme ces palmiers marins qui s'élèvent à plus de cent pieds et qui rivalisent d'élégance avec leurs prototypes de la terre ferme? Les zoophytes à enveloppes gélatineuses ou charnues, comme les méduses et les actinies ou anémones de mer, offrent l'apparence de véritables fleurs et déploient leurs corolles ornées des couleurs les plus vives, tandis que les zoophytes à enveloppes coriaces, comme les oursins et les étoiles-de-mer, rappellent les formes de certains fruits à péricarpes épineux, étoilés ou radiés. Plusieurs espèces molles se contractent ou s'étendent, se resserrent ou s'épanouissent, exactement comme nous le voyons chez quelques fleurs, mais avec des métamorphoses bien plus variées. Toutefois le règne végétal n'offre rien de comparable aux phénomènes de phosphorescence de ces animalcules qui empruntent à la lumière même leurs brillants ornements. Ces faits là sont déjà d'un ordre supérieur.

Je laisse de côté les êtres microscopiques

dont le savant Ehrenberg nous a raconté tant de merveilles. Quels que soient les caractères de leurs formes, ils ne sauraient nous intéresser ici, puisque l'objet de nos recherches, le beau, exige avant tout d'être vu.

Au-dessus des zoophytes commence un nouveau système de formation régulière, celui de la symétrie bilatérale. Ce principe, qui domine dès lors sans partage dans la structure des animaux, est susceptible d'une bien plus grande variété de combinaisons que celui de la symétrie rayonnante. On conçoit aussi que si cette dernière convient à des êtres privés de locomotion, la formation double ou bilatérale était indispensable aux animaux qui ne peuvent vivre et se maintenir qu'en allant chercher au loin leur nourriture, et en évitant les dangers de toutes sortes qui les menacent sans cesse. L'unité de l'animal, loin de se perdre dans cette dualité de formation, se consolide au contraire par l'action de l'organe central qui domine toute la machine. Cet organe, chez les invertébrés, est encore bien faible, et ne consiste qu'en un ganglion un peu plus gros que les autres; toutefois l'existence de ce ganglion détermine celle de la tête avec les organes de la vue et du goût chez presque tous les invertébrés, et celui de l'ouïe chez quelques-uns seulement. Ajoutez à cette tête un corps, très-varié dans ses formes et renfermant tous les organes des fonctions vitales, puis, à l'extérieur de ce corps, les organes du mouvement variés aussi à l'infini, et vous aurez en résumé le type général de la forme animale.

La symétrie bilatérale ne se montre qu'imparfaitement encore chez les vers et les mollusques, dont une partie même, les acéphales, n'ont pas de tête distincte. Les gastéropodes ont leurs coquilles coniques ou roulées en spirale, les acéphales les ont à deux valves, mais le plus souvent inégales. Pourtant un grand nombre de ces coquillages flattent notre vue par la régularité de leur structure et par l'éclat de leurs couleurs. Rappelons aussi que c'est à l'humble teste d'un mollusque acéphale que nous devons la perle, cette rivale des pierres précieuses comme ornement de la beauté des femmes.

Ce n'est que dans la classe des articulés, insectes et crustacés, que la symétrie bilatérale commence à développer ses richesses; et quelle infinie variété de formes n'offre-t-elle pas ici au regard étonné de l'observateur! Non-seulement elle dispose dans un ordre régulier tous ces organes si multipliés du mouvement et des sens, ces pattes, ces pinces, ces antennes, ces ailes, ces aigrettes, etc., mais elle revêt leurs surfaces, ainsi que l'extérieur du corps, de toutes sortes de dessins et de fantastiques arabesques, brillant parfois des plus vives couleurs, et toujours soumis à sa loi, même dans leurs caprices les plus bizarres. Qui n'admirerait l'éclatante parure des scarabées, des chenilles, des papillons, et de tant d'autres insectes qui peuplent l'air et la terre! Ces phénomènes du beau, assez développés déjà pour éveiller notre admiration, sont aussi ce que les invertébrés nous offrent de plus saillant sous ce rapport.

Ce qui frappe surtout dans l'expression du beau à ces premiers degrés de l'organisation animale, c'est ce que j'appellerais volontiers son *extériorité*, s'il était permis de faire un mot pour la chose. Par suite de la structure des invertébrés, en effet, toutes les parties solides de leur organisme se trouvent placées en dehors. Ce que nous voyons est donc, à proprement parler, leur squelette ; et c'est cette enveloppe même, plus ou moins dure, cornée et toujours insensible, qui reçoit les formes variées et les ornements du dessin et de la couleur que la nature leur a départis avec tant de profusion. Il résulte de là que le principe de vie de l'insecte, son âme, si tant est qu'on puisse l'appeler ainsi, renfermée dans cette forme immobile et stéréotypée, ne la pénètre point et ne lui donne aucune expression. La beauté de l'insecte n'est pour lui, à la lettre, qu'une enveloppe, sans rapport avec cette vie intérieure qui se manifeste d'ailleurs d'une manière déjà si frappante par les étonnants phénomènes de l'instinct et par cette intelligence collective que nous admirons chez quelques espèces d'articulés. Le beau n'est ici qu'un accessoire de la vie ; il n'est point encore devenu vivant. Aussi ne s'exprime-t-il que par la régularité de la forme et par la couleur, deux éléments qui se rencontrent déjà, bien qu'à un moindre degré, dans le monde inorganique. La forme en elle-même, si elle est symétrique, n'est pas encore belle. Les petites dimensions des insectes ne leur mériteraient tout au plus que les épithètes de jolis, de gracieux, d'élégants; mais la petitesse de ces formes donne le

change à notre sentiment esthétique. Amplifiez jusqu'aux dimensions du quadrupède cet insecte qui vous paraît charmant, et il deviendra monstrueux, parce que la disconvenance de la forme et du principe vivant vous frappera d'autant plus que la première sera plus grande. Ce corps et ces nombreux membres cuirassés et articulés, cette physionomie ossifiée, ces yeux cornés, durs, composés, toujours fixes, cette insensibilité de l'enveloppe en contraste avec un prodigieux pouvoir de locomotion, tout cela nous causerait une impression d'horreur et d'effroi au lieu d'un sentiment d'admiration.

Si la forme et la couleur ne sont pas encore vivantes chez les invertébrés, le son, cet autre élément du beau, ne l'est pas davantage. Le son vivant, c'est ce que nous appelons la voix; et les invertébrés n'ont pas de voix; car les bruits divers qu'ils produisent, comme les bourdonnements des insectes ailés, ou même le chant du grillon et de la cigale, ne proviennent que du froissement de quelques parties dures et sèches, ou du mouvement vibratoire des ailes. Ils s'élèvent cependant d'un degré au-dessus des simples bruits du règne végétal en ce qu'ils sont quelquefois volontaires, et qu'ils deviennent alors l'expression, bien imparfaite, sans doute, d'un état de bien-être ou de malaise.

Ce que nous venons de dire des caractères du beau chez les invertébrés s'applique, avec peu de modifications, aux vertébrés à sang froid, les poissons et les reptiles. La forme reste soumise à la

symétrie bilatérale; mais en prenant des dimensions plus grandes, quelquefois même énormes, elle subit une grande simplification. Le développement plus complet de l'organisation intérieure semble se compenser par un appauvrissement des formes extérieures. Les vertébrés à sang froid, en effet, ont tous, comme les animaux plus parfaits, un cerveau renfermé dans la cavité osseuse de la tête, un squelette intérieur articulé soutenu par une colonne vertébrale et contenant le faisceau commun des nerfs, et enfin les cinq sens que nous possédons également. Toutefois leur cerveau est encore très-petit, et ne remplit pas en entier la cavité du crâne. Ils sont souvent privés de membres, et réduits alors à la forme cylindrique comme les serpents, ou bien leurs membres sont d'un développement très-exigu, et modifient peu l'apparence générale de leurs formes, comme les nageoires chez les poissons ou les pattes chez les lézards, les tortues et les batraciens. C'est encore dans une grande variété de dessins et de couleurs brillantes, surtout d'un éclat métallique, que la nature trouve pour ces animaux ses principaux moyens d'ornement. Ces couleurs et ces dessins sont répandus, comme chez les insectes, sur des surfaces extérieures insensibles et dures, telles que les écailles des poissons et des reptiles et la carapace des tortues. Quant à ceux dont la peau est molle et nue, comme les batraciens, ils ont en général un aspect repoussant et nous inspirent une sorte de dégoût, parce que chez eux rien ne dissimule l'imperfection relative de la forme. L'élément

de la couleur jouerait cependant déjà un rôle plus élevé que chez les insectes, s'il était vrai que certains lézards, et en particulier le caméléon, comme aussi plusieurs serpents, offrissent le phénomène curieux d'un changement d'éclat ou de couleurs dans leurs brillants reflets suivant les émotions de colère ou de frayeur qui les agitent.

Il faut signaler aussi un progrès dans la physionomie de l'animal. Les yeux, toujours au nombre de deux seulement, prennent déjà de l'expression chez quelques espèces de serpents. Gœthe parle quelque part de la beauté du regard d'une couleuvre apprivoisée qu'il avait dans son jardin. De là sans doute les idées superstitieuses, ou du moins fort exagérées, sur le regard fascinateur des serpents. Du reste toutes les autres parties extérieures de la face et de la bouche sont, comme chez les insectes, dures, cornées et sans variété d'expression. La voix manque aussi à tous les vertébrés à sang froid, et nous ne trouvons chez eux que le bruissement volontaire mais monotone, comme le sifflement du serpent ou le coassement de la grenouille.

Nous arrivons enfin aux vertébrés à sang chaud qui réalisent de la manière la plus complète le type animal, et chez lesquels aussi l'intelligence prend un essor tout nouveau. Toutefois ce type, dont l'homme est le plus parfait modèle, n'arrive à son entier développement que par une série de transitions, si bien qu'en suivant cette série dans l'ordre descendant, les diverses formes animales se présentent comme une longue suite de dégradations de

la structure humaine. Nous n'avons à suivre cette série, en sens inverse, que sous le rapport des éléments du beau. C'est ce que nous allons tâcher de faire en conduisant, pour ainsi dire, chaque élément, à partir de son degré le plus faible, jusqu'à son expression la plus élevée. En les voyant ainsi tous converger vers la forme humaine, nous comprendrons mieux comment celle-ci domine de si haut toutes les autres productions de la nature, par cela seul qu'elle réunit et concentre en elle-même les rayons épars du beau naturel.

L'élément de la couleur, en premier lieu, subit des modifications très-remarquables. Chez les oiseaux, il domine encore comme principal moyen d'ornement. C'est même là que, sur le point de céder le pas aux principes d'un ordre supérieur, il semble vouloir déployer une dernière fois toutes ses richesses. Rien n'égale, en effet, l'éclat du plumage de certains oiseaux, comme celui du paon ou de l'oiseau-mouche, dont Buffon fait une description si ravissante et que les Indiens appellent *cheveux du soleil*. Non-seulement les reflets métalliques du plumage des oiseaux sont en eux-mêmes plus brillants que tous les phénomènes de la couleur chez les autres animaux et dans le règne végétal, mais l'art avec lequel ces couleurs sont variées, mêlées, nuancées, fondues, contrastées, excite au plus haut point la surprise et l'admiration. Dans la classe des mammifères la couleur ne joue plus un rôle aussi saillant. Les teintes des poils et des fourrures sont rarement brillantes, et consistent ordinairement en nuances intermé-

diaires plus ou moins ternes et sombres. Ici l'élément de la couleur se subordonne à celui de la forme dont il troublerait le caractère par ses effets trop prononcés. Un beau cheval, par exemple, ne gagnerait rien en beauté, et au contraire, si son manteau se composait de couleurs éclatantes. On sent que dans ce cas-là l'attention serait détournée de ce qui est essentiellement beau chez l'animal pour se porter sur un accessoire. Le tatouage du corps humain, si répandu chez les races sauvages, est un exemple plus frappant encore de cette disconvenance.

C'est chez l'homme que la couleur, subordonnée entièrement à la forme, trouve sa plus haute application comme élément du beau. Partout, en effet, jusqu'ici, nous ne l'avons vue figurer que comme un ornement tout extérieur et, en quelque sorte, matériel; mais chez l'homme la couleur devient vivante. Répandue sur la face humaine en teintes d'une extrême délicatesse, elle annonce et trahit les mouvements les plus intimes de l'âme; et certes la rougeur qui colore de ses nuances fugitives le visage d'une jeune fille a un tout autre sens que les ornements les plus brillants des insectes ou des oiseaux. N'est-il pas remarquable d'ailleurs que dans la plus belle des races humaines, la race blanche, l'élément de la couleur disparaisse presque entièrement partout ailleurs que sur le visage? et la statuaire n'en fait-elle pas abstraction d'une manière plus complète encore dans ses créations idéales?

Les modifications graduelles par lesquelles la

forme animale se perfectionne peu à peu sont plus remarquables encore et plus importantes, parce que là se trouvent les éléments principaux de la beauté visible. Le corps, en effet, tend de plus en plus vers cet équilibre des divers organes qui caractérise les animaux supérieurs. Les membres, dont le nombre ne dépasse jamais celui de quatre, prennent un développement proportionné à la masse du tronc, et donnent ainsi à la forme de la légèreté et de l'élégance, sans la surcharger d'appendices qui en détruiraient trop l'unité. La tête se dégage plus librement du corps ; elle prend la position dominante qui lui appartient comme au siége de l'intelligence, et, par la physionomie, elle révèle de plus en plus le souffle invisible de l'âme.

Chez les oiseaux, les moins parfaits des vertébrés à sang chaud, l'élégance et la légèreté de la forme résultent naturellement des conditions de leur vie aérienne. Le peu de volume de leur corps comparé aux dimensions des ailes, la ténuité de leurs jambes, la longueur relative de leur cou flexible, tout concourt à leur donner ces formes gracieuses qui les distinguent, soit à l'état de repos, soit surtout dans leurs mouvements. Ce qui place l'oiseau au-dessous du mammifère, en ce qui concerne la forme, c'est que celle-ci ne se montre pas encore sans intermédiaire, et en quelque sorte à nu. Le manteau de plumes qui recouvre l'oiseau, et qui tire son principal effet de ses couleurs brillantes, dissimule des formes encore trop imparfaites pour se laisser voir immédiatement. Une autre infériorité relative, est celle de la physiono-

mie qui, chez l'oiseau, se réduit à l'œil. Le regard de l'aigle est devenu proverbial; mais la nature solide du bec ôte toute mobilité à la physionomie, et par conséquent tout moyen d'expression. L'oiseau, sous ce rapport, se trouve placé au même rang que le reptile, le poisson et l'insecte.

Chez les mammifères, considérés à part, le progrès de la forme, au point de vue esthétique, suit une autre loi que celle du progrès organique. La marche parallèle de ces deux lois de progrès se confirme sans doute pour l'ensemble des grandes classes du règne animal; mais dans l'intérieur de chaque classe, on ne la voit plus régner d'une manière aussi régulière. Je crois qu'il faut en chercher l'explication dans cette notion du type et de la beauté relative qui exerce une si grande influence sur nos appréciations. Ainsi que nous l'avons remarqué déjà, les formes intermédiaires entre des types bien déterminés nous déplaisent en général. Or, le vrai type, non pas physiologique mais esthétique, du mammifère, c'est celui du quadrupède, chez lequel se trouvent réunies les conditions d'une juste proportion des membres et du corps, d'une grandeur convenable relativement à nous-mêmes, et d'une certaine liberté dans le port et la démarche. Nous le trouvons réalisé, de manière à produire l'impression du beau, chez plusieurs carnivores, comme le lion, le tigre, etc.; chez quelques ruminants comme le cerf, l'antilope, le taureau, et, au degré le plus élevé peut-être, dans le cheval. De quelque manière que ce type se modifie, soit en descendant vers les amphibies et les

cétacés qui se rapprochent des poissons, soit en s'élevant vers la forme humaine, chez les makis et les singes, il déchoit sous le rapport du beau. Nous ne saurions admirer ni le paresseux qui se traîne comme un reptile, ni le pangolin et le tatou avec leur cuirasse écaillée comme celle des lézards. La chauve-souris, placée si haut dans l'échelle de l'organisation, nous semble fort laide avec ses ailes membraneuses et son visage presque humain. C'est pour nous une caricature à la fois de l'oiseau et de l'homme. Le singe, le plus parfait et le plus intelligent des animaux, ne nous paraît qu'un homme manqué. Nous le comparons au type supérieur dont il se rapproche plutôt qu'au type inférieur dont il s'éloigne, et en conséquence nous le trouvons laid.

Il est à remarquer que les formes du corps ne deviennent réellement belles chez les mammifères que lorsqu'elles ne sont plus voilées par une enveloppe extérieure, soit d'écailles, soit de poils longs et touffus, soit de peau dure et épaisse comme chez les pachydermes. Les plus beaux quadrupèdes ont le poil ras, de manière à laisser voir le détail des formes et le jeu des muscles. Ce n'est qu'ainsi que le corps se montre pénétré par la vie dans toutes ses parties. Chez l'homme cette complète vivification des surfaces extérieures, cette délicatesse de la forme achevée jusque dans ses moindres détails, coïncide avec l'absence de tout vêtement naturel qui en déroberait quelque chose à la vue. La nature, comme le sculpteur, semble voiler son œuvre tant qu'elle n'est pas accomplie,

et ne la révèle tout entière que lorsque son but est atteint.

C'est dans la physionomie que la vie se montre de la manière la plus immédiate, et ses conditions dépendent principalement de la structure de la tête et de la mobilité de la face. Les quadrupèdes les plus parfaits ont seuls de l'expression, parce que chez eux seulement les traits deviennent mobiles. C'est aussi chez l'homme que cette mobilité est la plus grande, surtout dans les muscles de la bouche et des lèvres; de là cette infinie variété d'expressions qui n'appartient qu'à la face humaine. L'œil, qui constitue comme le *point de vie* de la physionomie, n'arrive également que chez les animaux supérieurs, et chez l'homme en particulier, à ce langage puissant et magique dont nous sommes loin de nous expliquer toutes les ressources.

C'est par le degré d'ouverture de l'angle facial que la structure de la tête influe surtout sur la physionomie, parce qu'il en résulte une prépondérance plus ou moins grande de la partie supérieure du visage où règne l'intelligence, sur la portion inférieure et plus spécialement animale. La grandeur de cet angle croît avec le volume du cerveau et avec la position de plus en plus verticale de la tête; et il est très-remarquable que l'intelligence de l'expression chez les animaux et sa beauté chez l'homme, suivent la même progression. La race blanche est celle dont l'angle facial est le plus ouvert (80 degrés); et l'on a souvent fait observer que les sculpteurs grecs n'ont atteint à cette beauté

idéale, à cette intellectualité d'expression qui distingue leurs divins ouvrages, qu'en dépassant la nature elle-même, et en portant l'angle facial à 90 et même à 100 degrés.

Un autre élément du beau qui dépend immédiatement de la forme générale de l'animal, c'est le mouvement. La légèreté, la grâce, la majesté du mouvement résultent de la légèreté, de la grâce et de la puissance de la forme. Pour être beau, le mouvement ne doit rien avoir de forcé ; il faut qu'il soit la libre expression de la volonté. Ce n'est qu'ainsi qu'il prend une signification, en exprimant la vie intérieure de l'animal. Chez l'homme cependant le mouvement s'élève plus encore ; comme le regard, comme l'expression du visage, il devient un langage riche et varié. Le mouvement réglé par la pensée ou animé par la passion, c'est le *geste*, qui accompagne et complète, avec l'expression, le sens du langage articulé. Soumis à la loi du rhythme et de la mesure, le mouvement devient même l'élément d'un art particulier, la danse, qui, sans être placée sur la même ligne que les arts plus élevés, a mérité cependant d'être mis sous le patronage de l'une des neuf Muses.

Il nous reste à voir encore ce que devient le son chez les animaux plus parfaits. C'est là peut-être celui des éléments du beau qui, dans cette sphère, se développe avec le plus de supériorité. Jusqu'ici, en effet, nous pouvions considérer la nature comme muette, puisque le son n'était encore qu'un bruit, sans signification et sans valeur intrinsèque. C'est chez l'oiseau, pour la première fois, que le son de-

vient une voix et un chant, et l'on sait avec quelle richesse il déploie déjà tous ses brillants artifices. Cependant le chant de l'oiseau n'est pas encore l'expression directe et immédiate du sentiment intérieur ; l'instinct seul en dirige les modulations, et, sous ce rapport, il est inférieur à la voix du quadrupède qui exprime tour à tour la colère ou le plaisir, la haine ou l'amour. Quelle variété d'intonations ne trouve pas déjà le chien pour dire à son maître ses inquiétudes, ses joies ou ses douleurs ? Mais la voix du quadrupède, si elle est devenue expressive, n'est plus musicale ; et ce n'est que chez l'homme qu'elle acquiert et réunit ces deux qualités. Je ne parle pas ici du son articulé ou du langage, qui appartient à une sphère plus élevée encore et toute différente, mais uniquement de la voix expressive et du chant. Or non-seulement la voix de l'homme, par la variété de ses accents, par son étendue et ses nuances infinies, devient pour l'âme le plus puissant moyen d'expression, mais le son musical de cette voix surpasse en pureté et en beauté tous ceux que la nature ou l'industrie humaine réussissent à produire. C'est par ces qualités réunies que le chant de l'homme s'élève autant au-dessus de celui de l'oiseau que l'intelligente inspiration de l'âme humaine s'élève au-dessus de l'aveugle impulsion de l'instinct.

Nous voici arrivés aux confins de ce monde que nous nous étions proposé d'explorer. Nous avons suivi dans la nature, et au travers de la série ascendante de ses créations, les principes du beau qu'elle met en œuvre. Nous les avons vus, faibles

d'abord et isolés, se développer peu à peu, puis se combiner entre eux et converger toujours plus vers l'homme, la plus parfaite sans contredit des créatures terrestres. Comment pourrions-nous mieux conclure qu'en citant ici l'admirable description que Buffon a tracée de l'homme comme du chef-d'œuvre de la nature ! Tout le monde la connaît, mais tout le monde aussi la retrouve avec plaisir.

« L'homme a la force et la majesté ; les grâces « et la beauté sont l'apanage de l'autre sexe. Tout « annonce dans tous deux les maîtres de la terre : « tout marque dans l'homme, même à l'extérieur, « sa supériorité sur tous les êtres vivants ; il se « soutient droit et élevé ; son attitude est celle du « commandement ; sa tête regarde le ciel et pré- « sente une face auguste sur laquelle est imprimé « le caractère de sa dignité ; l'image de l'âme y « est peinte par la physionomie ; l'excellence de « sa nature perce à travers les organes matériels, « et anime d'un feu divin les traits de son visage ; « son port majestueux, sa démarche ferme et har- « die, annoncent sa noblesse et son rang ; il ne « touche à la terre que par ses extrémités les plus « éloignées ; il ne la voit que de loin, et semble « la dédaigner...... »

« Lorsque l'âme est tranquille, toutes les parties « du visage sont dans un état de repos ; leur pro- « portion, leur union, leur ensemble, marquent « encore assez la douce harmonie des pensées, et « répondent au calme de l'intérieur : mais lorsque « l'âme est agitée, la face humaine devient un ta-

« bleau vivant, où les passions sont rendues avec « autant de délicatesse que d'énergie, où chaque « mouvement de l'âme est exprimé par un trait, « chaque action par un caractère, dont l'impres- « sion vive et prompte devance la volonté, nous « décèle, et rend au dehors, par des signes pa- « thétiques, les images de nos secrètes agitations.

« C'est surtout dans les yeux qu'elles se pei- « gnent et qu'on peut les reconnaître : l'œil ap- « partient à l'âme plus qu'aucun autre organe ; « il semble y toucher et participer à tous ses mou- « vements ; il en exprime les passions les plus « vives et les émotions les plus tumultueuses, « comme les mouvements les plus doux et les sen- « timents les plus délicats ; il les rend dans toute « leur force, dans toute leur pureté, tels qu'ils « viennent de naître ; il les transmet par des traits « rapides qui portent dans une autre âme le feu, « l'action, l'image de celle dont ils partent. L'œil « reçoit et réfléchit en même temps la lumière de « la pensée et la chaleur du sentiment ; c'est le « sens de l'esprit et la langue de l'intelligence. »

CHAPITRE IV

Considérations générales sur le beau naturel

Revenons maintenant sur les faits que l'observation nous a donnés, pour les considérer dans leur ensemble et en tirer quelques conclusions. Il importe de nous faire une idée juste de ce beau de la nature que plus tard nous verrons servir de base, si ce n'est de modèle, au beau de l'art. C'est en cherchant à nous rendre compte de son origine, ainsi que de ses vrais rapports avec les êtres naturels dont il est l'attribut, que nous arriverons à le mieux comprendre.

Quel est le résultat le plus général et le plus évident de nos observations sur le beau naturel ? C'est sans doute celui-ci : que le beau suit dans son développement une marche ascendante, et qu'il existe une corrélation entre ce mouvement progressif et celui de la nature elle-même considérée dans la succession de ses trois règnes. Cela ne semblerait-il pas indiquer qu'il y a quelque part un principe commun à ces deux progrès ? que le principe qui se développe en s'élevant dans la nature est en même temps la source, ou la cause

ou l'occasion de l'existence du beau ? Quel pourrait être ce principe ? C'est ce que nous découvrirons peut-être en recherchant ce que signifie ce mouvement ascendant de la nature auquel se lie la manifestation progressive du beau.

Au premier regard que l'on jette sur la nature, l'immense variété des êtres individuels paraît se grouper autour d'un certain nombre de grandes unités qui les dominent et les coordonnent. L'homme, même sans culture, même à l'état sauvage, a la conscience instinctive de ces principes invisibles qui règnent sur les choses visibles. Il met la plante à côté de la plante, l'animal à côté de l'animal ; il ne confond point la matière brute avec la substance organisée, ni la vie avec la mort. Ce qui reste obscur pour lui, c'est l'économie intérieure de ces grandes unités, ce sont leurs rapports mutuels, c'est leur enchaînement sous quelque unité plus élevée encore. La connaissance de ces choses est réservée à la science. Celle-ci, partant d'abord de l'observation des êtres isolés, remonte peu à peu, par la comparaison, aux principes qui leur sont communs, et, procédant toujours du particulier au général, finit par atteindre, dans chaque ordre de faits, à l'unité fondamentale qui les embrasse et les comprend tous.

C'est ainsi que les règnes de la nature se forment graduellement sous le regard de l'observateur, par les coordinations successives des êtres individuels en espèces, en genres, en familles et en classes. Il reconnaît alors que chaque grande unité renferme dans son sein un certain nombre

d'unités subordonnées, lesquelles à leur tour se subdivisent encore, et ainsi de suite jusqu'à l'individu isolé. Revenant ensuite aux considérations d'ensemble, il étudie les rapports des unités primordiales, et les voit également se rattacher entre elles dans un ordre nécessaire. C'est là le dernier et le plus beau résultat de la science, résultat qu'elle entrevoit déjà dans son état actuel, et qu'un jour sans doute elle possédera d'une manière complète.

Maintenant que sont ces grandes unités primordiales, ainsi que les unités secondaires qui en dépendent? Ne sont-ce là que de simples imaginations de notre esprit? des abstractions enfantées par le travail de notre cerveau et qui n'existeraient qu'en nous? Évidemment non : car nous ne les créons pas, ces unités : nous ne faisons que les trouver et les reconnaître. Dira-t-on qu'elles sont un résultat des existences individuelles? Mais il faudrait supposer alors que les rapports qui lient entre eux les individus sont tout à fait fortuits, et que c'est par hasard que de leur multiplicité il surgit quelque principe d'unité. Car comment expliquer autrement que les individus, qui ne se font point eux-mêmes de propos délibéré, se trouvent tous formés sur un même plan, d'après une même loi, si ce plan ou cette loi ne leur sont pas antérieurs et supérieurs? Or je ne crois pas que personne voulût soutenir sérieusement que c'est par un effet du hasard que les mille et mille espèces de plantes ou d'animaux présentent tous les indices manifestes d'un plan commun d'organisation.

Voilà donc dans la nature, dans le monde extérieur, des principes qui ne tombent point sous nos sens, que nous ne voyons point, que nous ne touchons point, que nous ne saisissons que par la pensée, et qui, cependant, règnent souverainement sur les réalités, sur les choses matérielles. Par quel nom pourrions-nous mieux désigner ces principes que par celui *d'idées,* dont le sens étymologique implique tout à la fois *ce qui se voit* et *ce qui se pense*, c'est-à-dire ce qui se voit d'une vue intellectuelle? Ceci est à peu près la signification de l'idée platonicienne ; mais il nous importe peu maintenant de savoir de quelle manière Platon entendait les *idées*, ni quelles valeurs diverses les écoles de philosophie ont pu attacher à ce mot. L'expression en elle-même a le mérite de la clarté étymologique, ce qui est déjà beaucoup. L'abus qu'en a pu faire l'esprit de système ne doit pas nous empêcher de l'adopter, en nous efforçant toutefois de bien déterminer le sens que nous y attachons dans notre point de vue.

Que l'on se garde d'abord de confondre les *idées* dans la nature avec ce qu'on appelle les *abstractions.* Celles-ci, en effet, n'ont d'existence que dans l'esprit qui les enfante, tandis que les *idées* comprennent en elles-mêmes l'élément de la réalité. Quand nous séparons, par le travail de la pensée, l'idée de ses manifestations réelles, quand nous opposons, par exemple, l'animal individuel et vivant au type général de l'animal, nous faisons bien alors de l'idée une abstraction, car le type général de l'animal n'existe point dans le monde

réel; mais nous désunissons arbitrairement ce qui est inséparable dans la réalité. L'idée n'a d'existence réelle que dans les individus, tout comme, au contraire, les individus ne sont ce qu'ils sont qu'en vertu de l'idée qui se réalise en eux. Ce n'est donc pas, comme plusieurs se l'imaginent, quelque part dans les nuages ou dans un autre monde tout rempli de types et d'archétypes, qu'il faut aller chercher les idées; elles ne sont pas si loin de nous. Tout ce qui dans la nature est loi, ordre, rationalité, organisme, vie, leur appartient immédiatement. La nature entière est, en quelque sorte, saturée d'intelligence, et partout, au travers de son enveloppe matérielle, on voit poindre et germer les idées déposées dans son sein. La tâche de la pensée, c'est de les dégager de cette enveloppe qui les obscurcit, et de percer à jour cette surface opaque où l'œil du vulgaire n'aperçoit que des faits accidentels, mais sous laquelle le regard de l'observateur saisit les principes essentiels et permanents des choses.

Mais quelle est la source de ces idées qui constituent la vie de la nature? C'est là une grande question que nous ne saurions développer ici, mais à laquelle il importe de répondre, parce que de cette réponse la lumière jaillit infailliblement sur tout le problème qui nous occupe. Les idées, dont nous reconnaissons l'action puissante dans la nature, n'appartiennent cependant pas à la nature, puisqu'elles la régissent souverainement, non plus qu'à l'homme qui ne fait que les constater et les comprendre. Elles doivent nécessairement se rat-

tacher à une intelligence antérieure et supérieure à l'homme comme à la nature. Or cette intelligence, c'est Dieu ; et les idées, en dernier résultat, ne peuvent être que les conceptions divines, réalisées par la création en même temps que conçues, et incessamment exprimées par l'inépuisable variété des choses visibles.

Pour revenir maintenant à la question qui nous occupe, il faut remarquer que les idées dans la nature ne sont point isolées les unes des autres, ne sont point jetées au hasard au milieu de la réalité, mais reliées entre elles par des rapports nécessaires. Elles ne se trouvent pas non plus toutes placées au même rang ; elles se subordonnent les unes aux autres, en formant comme une sorte de hiérarchie ou comme une vaste organisation. Leurs rapports mutuels ne sont point fondés sur la loi de causalité ; elles ne procèdent pas les unes des autres comme les effets procèdent des causes. Le lien qui les unit est d'un ordre plus élevé. C'est celui qui résulte du mouvement d'évolution, de développement graduel, par lequel un tout organique met en dehors successivement ce qu'il renferme en lui-même. Dans ce mouvement d'évolution, contrairement à ce qui a lieu pour le rapport de la cause à l'effet, c'est le moins parfait qui précède le plus parfait pour lui servir de condition et de base. Ainsi le degré plus élevé n'est pas un effet, un produit du degré inférieur. En réalité tout est donné simultanément, et ce qui vient après préexistait déjà, mais seulement en puissance et à l'état d'involution. C'est ainsi que le végétal qui sort de la graine

n'est pas un effet de la graine, mais une mise en dehors de tout ce que le germe contenait déjà implicitement.

C'est là le vrai sens de ce que nous appelons la marche ascendante de la nature ; et la succession progressive de ses trois règnes est l'exemple le plus frappant de ce système d'évolution des idées. Dans l'état actuel des choses, les trois règnes se montrent à nous comme superposés les uns aux autres dans l'ordre de leur perfection relative. Le règne minéral sert de base et de condition au règne végétal, et celui-ci, à son tour, devient la condition et la base du règne animal ; et cependant la plante ne procède pas de la pierre, ni l'animal de la plante. L'étude des révolutions de notre globe a prouvé toutefois que la simultanéité actuelle a été précédée par un développement successif dans l'ordre inverse de la perfection des êtres. Le règne minéral a existé avant le règne végétal et celui-ci avant le règne animal. La même loi paraît avoir présidé également à l'évolution de chaque règne dans sa sphère particulière. Les végétaux les moins parfaits et les plus simples se sont développés avant ceux dont la structure est plus compliquée, les animaux invertébrés sont plus anciens que les vertébrés, et l'homme est, en date du moins, le fils cadet de la nature.

Qu'est-ce donc que tout ce mouvement organique, si ce n'est en quelque sorte, l'effort de la nature pour produire l'homme, effort semblable à celui par lequel la plante produit sa fleur ? L'homme, en effet, est la fin, le but central, et, si l'on

peut s'exprimer ainsi, l'unique pensée de la nature terrestre. C'est en lui qu'elle se résume, c'est par lui qu'elle est vue, sentie et comprise. C'est dans l'homme, enfin, que l'idée retrouve son élément véritable, le domaine de l'esprit, après être devenue, pour ainsi dire, étrangère à elle-même dans le monde de la matière, de la forme extérieure, de la vie végétative et de l'instinct aveugle de l'animal.

La nature et l'homme sont donc unis entre eux par le lien mutuel qui rattache le moyen au but et le but au moyen. On peut dire que l'homme a existé de tout temps dans la nature, non pas en acte, mais en puissance. A l'instant même où le globe de la terre tombait de la main du Créateur, il renfermait déjà, mais à l'état d'involution, tout le grand organisme de la nature avec ses lois, ses règnes, ses formes et sa vie ; et au centre de cet organisme, comme l'embryon dans le sein de sa mère, reposait l'homme avec toutes ses destinées. Enlevez l'homme à la nature, et vous n'aurez plus plus qu'un monstre aveugle se dévorant lui-même pour se reproduire, et s'agitant sans but dans un cercle sans fin. Enlevez au contraire la nature à l'homme, et vous ôtez à celui-ci toutes ses conditions d'existence réelle pour le laisser flottant comme un vain fantôme entre la vie qu'il n'a plus, et la conscience de lui-même qui lui échappe, dépendante qu'elle est du contraste de la réalité.

Il résulte de ce qui précède que la marche progressive de la nature dans ses phases ascendantes, n'est autre chose que la manifestation, que l'évo-

lution graduelle des idées divines, déposées comme autant de principes actifs, comme autant de germes, au sein du monde réel. Or, nous avons vu que le développement du beau marche de pair avec ce progrès ascendant. Le véritable principe du beau naturel doit donc se trouver aussi dans la manifestation de ces mêmes idées divines d'où dépend toute activité, tout mouvement, toute vie dans la nature.

La question qui se présente maintenant est de savoir par quel mode spécial de manifestation des idées se produit le phénomène du beau ; car, comme toutes les existences naturelles sont nécessairement l'expression au moins partielle de l'idée, le beau devrait se montrer partout s'il ne dépendait que du seul fait de cette manifestation.

Mais l'idée étant de sa nature essentiellement rationnelle, s'exprime avant tout de manière à mettre en vue son sens logique, son but final et, en quelque sorte, sa valeur utile ; et comme l'idée ne se réalise véritablement que dans l'individu et par l'individu, son premier soin doit être d'assurer l'existence et la conservation de l'individu. De là cette logique sévère de la nature dans l'organisation des êtres vivants, cet enchaînement si rigoureux de toutes les pièces de ces machines compliquées qu'il suffisait parfois à Cuvier d'un débris fossile pour reconstruire un animal entier avec ses forces, ses habitudes et son mode de vivre particulier. L'étude de la physiologie a si bien établi le principe de la liaison réciproque et de l'utilité de toutes les parties d'un organisme, que, lorsque nous ne compre-

nons pas l'emploi de quelqu'une de ces parties, nous n'en accusons que notre ignorance, et que nous supposons toujours un but caché mais utile.

Or cette logique de la nature dans ses productions se lie-t-elle de quelque manière au phénomène du beau ? Il faut reconnaître que non ; et ici se révèle déjà d'une manière frappante un des caractères essentiels du beau, son indépendance absolue de toute fin qui ne serait pas immédiatement lui-même. La beauté des êtres naturels ne se rattache en aucune manière à leur organisation logique, aux conditions nécessaires pour assurer leur existence. Otez à la plante ou à l'insecte ses brillantes couleurs, à l'oiseau l'éclat de son plumage ; enlevez au quadrupède ou à l'homme l'élégance de ses contours ou l'harmonieuse proportion de ses membres, et vous n'aurez rien, ablument rien retranché à leurs moyens de conservation et à leur puissance de vie. Le beau, dans la nature, est tout à fait un élément de luxe, et, relativement à l'existence des êtres, une superfluité. Il échappe ainsi au principe de la nécessité, à cet enchaînement sévère des effets et des causes qui tient le monde extérieur captif dans les liens de la fatalité. Ceci est très-important pour les recherches que nous avons en vue, parce qu'il en résulte immédiatement que le beau, dans son essence, ne peut appartenir qu'au domaine de la liberté. Nous avons tous si bien le sentiment profond de cette complète indépendance du beau de tout ce qui n'est pas lui, que nous le considérons toujours comme une faveur, comme un don oc-

troyé aux créatures par un pouvoir supérieur qui le dispense à son gré.

Ceci nous ramène à un autre caractère général du beau dans la nature, à ce que nous avons appelé déjà son *extériorité* dans un sens plus spécial. Si le beau n'était autre chose que la réalisation de l'idée, il se rencontrerait à l'intérieur comme à l'extérieur des êtres naturels, car l'idée ne s'exprime pas moins au dedans qu'au dehors des organisations vivantes. Mais il est curieux d'observer avec quel soin la nature cache, au contraire, à l'intérieur tout le mécanisme utile, toute la logique organique de ses productions, pour n'en mettre en vue que la partie artistique et libérale. Ainsi le principe de la symétrie, qui domine si généralement dans les formes extérieures, ne se montre presque point dans les organes intérieurs les plus essentiels à l'entretien de la vie ; et si le squelette, qui d'ailleurs n'est jamais beau, est symétrique chez les animaux, c'est qu'il détermine par sa structure la disposition des formes extérieures. Loin d'offrir le moindre caractère de beauté, l'intérieur des organismes a pour nous quelque chose de repoussant ; et rien ne nous paraît plus hideux que ces insectes dont l'enveloppe transparente laisse voir tout le jeu des rouages de la vie. Et ce qui prouve encore mieux combien peu le beau se lie aux notions d'utilité, de causalité, de convenance entre le moyen et le but, c'est qu'à ces divers égards nous pouvons trouver admirables ces mêmes organismes qui choquent invinciblement notre sentiment esthétique.

La nature met donc le beau partout en dehors. C'est à la surface des êtres qu'elle répand avec profusion ses couleurs et ses dessins ; c'est par les formes extérieures qu'elle leur donne l'harmonie et la beauté des proportions. Le beau, avant toutes choses, veut paraître, se montrer, briller, être vu ; il est essentiellement *phénomène*.

Or, cet attribut tout extérieur, ce phénomène de luxe qui n'importe en rien à l'existence réelle des êtres naturels, à qui s'adresse-t-il, à qui appartient-il en dernier ressort? Serait-ce aux êtres naturels eux-mêmes ? Mais ceux-ci l'ignorent complétement. Je ne parle pas du minéral et de la plante, qui n'ont à aucun degré le sentiment de leur existence ; mais l'insecte, mais l'oiseau, mais le quadrupède même, ne connaissent point la beauté qui est leur apanage. Si quelquefois l'animal paraît se complaire dans sa beauté, si le paon semble déployer avec orgueil l'arc-en-ciel éblouissant de sa queue, si le cheval bondissant développe comme avec intention toute l'élégance de ses formes, c'est que nous leur prêtons les mobiles de notre propre vanité. Cet étalage, volontaire en apparence, de la beauté, se fait chez l'animal sans réflexion, et par l'effet immédiat de quelque impulsion d'où résulte un surcroît momentané de vie, comme l'impatience, la colère, le plaisir et surtout l'amour. On a cru observer chez plusieurs animaux quelque chose d'analogue à l'admiration, lorsqu'ils se trouvent en présence de certains phénomènes du beau ; mais on peut se tenir pour assuré que, même dans ces cas-là, l'impression reçue se ré-

duit toujours à une sensation purement physiologique, et qui peut être agréable ou pénible suivant la nature de l'animal. C'est ainsi que la musique, qui parfois fait hurler le chien de déplaisir, paraît éveiller chez le serpent, chez quelques oiseaux, chez le cheval et l'éléphant, des impressions d'une nature excitante ou agréable. Cependant on conviendra, en tous cas, que le véritable sentiment du beau reste étranger aux animaux.

Mais, s'il en est ainsi, que signifie donc l'existence du beau dans la nature? Inutile à la conservation des êtres, sans rapport avec l'organisation interne, avec les fonctions vitales, non plus qu'avec la vie extérieure, la vie d'action des animaux, le beau, dont l'essence est de se montrer, n'est pas même aperçu, pas même senti par les créatures. Ne résulte-t-il pas de là que ce n'est point à la nature que s'adresse le phénomène du beau, qu'il ne se trouve dans la sphère des réalités extérieures que comme un principe étranger et dont la destination est ailleurs? Et où pourrions-nous placer cette destination, si ce n'est chez l'homme, le seul être qui, dans la nature, s'élève au-dessus de la nature? C'est dans l'homme, en effet, non plus comme être naturel, comme créature animale, mais comme esprit, comme intelligence libre, que le beau de la nature trouve son complément : c'est par lui qu'il est vu, senti, apprécié ; c'est pour lui seul qu'il se manifeste partout à l'extérieur des choses, et que la nature s'en pare comme d'un riche vêtement. L'existence du beau naturel présuppose donc déjà chez l'homme une faculté de

sentir le beau; et cette faculté trouve dans le monde extérieur ses premières conditions de développement, tout comme le beau naturel trouve dans cette faculté son vrai sens et sa destination finale.

C'est donc vers ce nouveau principe que devra se porter maintenant notre attention. Nous aurons à examiner cette faculté qui nous appartient en propre, à déterminer sa nature, à étudier ses développements. Alors s'ouvrira devant nous un horizon vaste et tout différent. Le sentiment du beau, passif par lui-même, se trouvera lié à un pouvoir reproducteur du beau, et ce pouvoir éminemment actif, éminemment créateur, donnera naissance à tout un monde dont le beau sera devenu l'unique élément. Ce monde, qui est celui de l'art, ne se trouvera-t-il pas ainsi placé vis-à-vis de la nature dans le même rapport qu'un règne supérieur à un règne inférieur, dont il ne procède pas comme un effet, mais qui lui sert de base et de condition ? Et ne verrons-nous pas ici, dans une autre sphère, un second exemple de cette évolution des idées que nous présente la nature ? C'est ce que nous apprendra la suite de notre étude.

Je reviens maintenant à considérer de plus près de quelle manière l'idée se manifeste dans le phénomène du beau naturel, car c'est bien là qu'est actuellement le nœud de la question. Nous avons vu déjà que le beau ne résulte pas de l'expression de l'idée dans son économie rationnelle et son but final. Si donc le beau se lie néanmoins à la ma-

nifestation de l'idée, ce ne peut être que pour autant que cette manifestation est immédiate et sans aucun autre but qu'elle-même. Il faut avant tout que l'idée apparaisse sous une forme sensible, car l'idée abstraite ne saurait être belle. Il faut ensuite que cette forme n'exprime absolument autre chose que la simple présence de l'idée, sans aucune notion accessoire de causalité finale. Ce n'est qu'alors, et sous ces conditions, que se produit le phénomène du beau, et qu'il se produit d'une manière d'autant plus complète, d'autant plus élevée, que l'idée tout entière se révèle mieux dans la forme, et que la forme tout entière se prête mieux à cette révélation de l'idée. Toutes les fois qu'il n'y a pas fusion complète entre les deux éléments, le plus haut degré du beau n'est pas atteint. C'est de ce principe, ainsi que de la possibilité d'un rapport mutuel imparfait, d'une harmonie incomplète entre l'idée et la forme, que proviennent les divers degrés de beauté relative entre les êtres d'un même ordre. Pourquoi, par exemple, tous les hommes ne sont-ils pas également beaux, si ce n'est que, chez le plus grand nombre, la forme, au lieu d'être l'expression complète et pure de l'idéal humain, ne laisse voir l'idée qu'obscurcie par les influences accessoires de la race, du climat, de la constitution individuelle, des passions, des accidents, etc. De là l'absence si fréquente de la beauté, et même la laideur, quand nous ne devrions trouver partout que la pure image de l'idée.

Quant aux différences de développement du

beau suivant les sphères diverses où il se manifeste dans la nature, elles résultent immédiatement de l'existence plus ou moins complète de l'idée dans chacune de ses sphères. Si je parle maintenant de l'idée au singulier, c'est que la nature doit être considérée ici dans son ensemble, dans son unité, dans l'enchaînement et la dépendance mutuelle de ses règnes.

Nous avons signalé déjà le caractère éminemment organique de l'évolution de l'idée dans la réalité. Or, de même que dans un organisme vivant, les divers moments de l'idée organique sont séparés de manière à n'en présenter chacun que l'expression partielle, de même, dans la nature, l'idée partage ses éléments entre les règnes divers, et ne se montre pas partout avec la même richesse. Ainsi, dans le règne inorganique, que l'on pourrait appeler le squelette de la nature, l'idée ne se produit que sous son côté le plus pauvre et le plus abstrait. Les moyens par lesquels elle se manifeste sont les forces générales qui régissent la matière, la pesanteur, l'attraction, la cohésion, les affinités, etc. Aussi, à ce premier degré, le beau se montre-t-il à peine, et cela également par ses éléments les plus abstraits et les plus pauvres, par les formes stéréométriques, par la pureté, la transparence ou la couleur de la matière.

L'organisation végétale est déjà un mode d'être plus riche et plus concret pour l'idée ; car elle comprend tous les moments de l'existence inorganique, mais comme absorbés par le principe plus élevé de la vie. Ce qui le prouve, c'est que les

qualités qui caractérisent les substances inorganiques perdent toute importance, et toute valeur relativement à l'organisme végétal. Le botaniste qui étudie la structure et les fonctions de la plante ne s'enquiert ni de sa pesanteur spécifique, ni de sa dureté, ni de sa composition chimique. Cette richesse plus grande de l'idée se traduit dans la forme par la régularité unie à un certain degré de liberté et de fantaisie, d'où résulte la variété des dessins et des contours. La forme échappe complétement à la géométrie, et l'idée s'y joue, en quelque sorte, comme dans un élément souple et docile. Toutefois la forme n'est pas encore expressive, parce que la véritable expression ne peut résulter que d'une vie centrale qui se possède elle-même, tandis que la plante n'exprime autre chose que son type propre. De là l'immobilité de la forme végétale, et son imperfection relative sous le rapport du beau.

C'est dans l'animal que s'opère cette séparation des deux principes, et que la vie se possède au dedans et se maintient indépendante de la forme. De même que le végétal avait absorbé en lui-même les moments du corps inorganique, de même l'animal, dans son unité plus puissante encore, absorbe et soumet les moments des deux règnes antécédents. Ce qui constitue l'animal, ce n'est pas de se nourrir, de croître et de se reproduire, car la plante en fait autant ; ce sont les phénomènes plus élevés de l'activité spontanée de l'industrie, de l'instinct et de l'intelligence. La forme animale exprime aussi son type spécial comme la

plante, mais ce n'est pas par là qu'elle arrive au plus haut degré de beauté. C'est quand l'idée vivante, individuelle, maîtresse d'elle-même par la conscience, c'est quand l'âme, en un mot, se montre dans la forme, et la rend en quelque sorte transparente en la pénétrant de son souffle lumineux, c'est alors, et par cette seule présence de l'idée, que le phénomène du beau se produit dans tout son éclat. Ces conditions réunies ne se rencontrent complétement que chez l'homme, et plus imparfaitement chez quelques quadrupèdes. Dans les animaux inférieurs les deux principes restent encore séparés, parce que la vie intérieure est trop peu développée pour donner de l'expression à la forme. Qu'est-ce qu'une vie d'insecte pour s'exprimer au dehors par l'élément du beau ? Aussi la forme extérieure demeure-t-elle immobile et morte, et l'insecte n'est, à proprement parler, qu'un animal renfermé dans une coque végétale.

Ainsi, pour nous résumer, le beau dans la nature se montre à nous comme une manifestation immédiate et libre de l'idée divine, se révélant par les formes sensibles. Sa source première est placée au-dessus de la nature même ; il appartient essentiellement au monde idéal, et, si la nature le contient, elle ne le possède pas. Son but final et providentiel est également ailleurs que dans la sphère des réalités matérielles. C'est à l'homme qu'il s'adresse, c'est pour lui qu'il brille uniquement. Sa vraie destination est de mettre en jeu nos facultés esthétiques, et de devenir ainsi la base

d'un nouveau monde de créations purement idéales, où il est appelé à régner sans partage.

Si maintenant, dans le désir de pénétrer plus avant encore, quelqu'un s'avisait de demander *pourquoi* l'idée se revêt de beauté en se révélant dans la forme sensible, il n'y aurait qu'une réponse à faire à cette question, et cette réponse est : Dieu. Le beau lui-même, considéré absolument, est une idée primordiale, dont le beau naturel n'est qu'un reflet partiel, une révélation incomplète, et dont la nature n'est point l'unique domaine. Comme les idées du vrai et du bien, l'idée du beau est parce qu'elle est. Demander sa raison d'être, c'est chercher une condition pour ce qui est inconditionnel et absolu.

CHAPITRE V

Le sentiment du beau

Le beau naturel se révèle donc à l'homme ; mais de quelle manière s'opère cette révélation ? Cela paraît bien simple au premier abord. Nous voyons le beau, nous le sentons, nous le jugeons ; il produit en nous une impression de plaisir qui se traduit en admiration. Et cependant lorsqu'on veut analyser ce phénomène psychologique, devenu pour nous si familier, on se trouve en présence d'un problème très-complexe, et qui dès longtemps a exercé la sagacité des philosophes. Il en est de ce phénomène comme de celui du beau extérieur : tout le monde en a la conscience intime la plus sûre, mais bien peu sauraient énoncer clairement en quoi il consiste.

En considérant le beau dans la nature, nous avons été conduits déjà à en chercher le complément dans quelque faculté de l'esprit humain. Le beau, en effet, s'est montré à nous comme entièrement étranger par lui-même à la causalité rationnelle, à la logique de la nature, comme n'existant

que pour être vu, comme étant essentiellement *phénomène*. Or la notion même de phénomène implique nécessairement deux termes : l'objet qui se montre, qui paraît, et le sujet qui voit; car on ne saurait paraître sans être vu. Ces deux termes sont donc inséparables, et, de fait, en parlant du beau naturel, nous avions déjà tacitement admis son complément nécessaire, puisque nous le jugions à notre point de vue, et avec notre faculté de sentir. Cela n'empêche pas que l'on ne puisse, et que l'on ne doive séparer par la pensée les deux côtés du beau pour les mieux étudier. Ce qu'il ne faut pas oublier, c'est que ce n'est là qu'une distinction provisoire ; c'est qu'après avoir examiné à part les deux termes du phénomène, il faudra les réunir de nouveau pour reconstruire celui-ci dans sa totalité. Plaçons-nous donc encore en observateurs, comme nous l'avons fait pour le beau naturel, et voyons le phénomène psychologique se faire, en quelque sorte, sous nos yeux.

La première condition de l'impression du beau, c'est sans contredit la sensation, d'où résulte pour nous la perception de l'objet doué de beauté. Ce n'est pas toutefois la sensation en général, et dès ce premier pas, il se présente une distinction qui a déjà son importance. Deux de nos organes seulement, la vue et l'ouïe, nous mettent en rapport avec le beau ; car on conviendra facilement que la beauté ne saurait être l'attribut ni des odeurs, ni des saveurs, ni des sensations du toucher. Or, il est à remarquer que la vue et l'ouïe sont aussi les deux sens les plus intellectuels, ceux qui se ratta-

chent le plus directement à l'être pensant. Cette première donnée de l'observation trouvera plus tard son application.

Il y a peu de chose à dire sur cette sensation pure et simple qui ne fait que nous donner l'objet beau, parce qu'elle se confond immédiatement avec le sentiment de plaisir qui en résulte, et qui va fixer notre attention. Ce que l'on peut demander, c'est si la sensation comme telle, fournit quelque élément à cette impression de plaisir, et cela ne saurait être douteux. Nous avons remarqué déjà qu'une couleur brillante, ou un son pur, produisent sur nous un effet agréable indépendamment de tout accessoire. Assurément ce n'est pas encore là le beau, mais c'en est, en quelque sorte, un élément et une condition. Il faut que la sensation par laquelle l'objet beau nous est donné, soit pure, nette, vive, dégagée de tout alliage qui pourrait l'altérer. C'est à la sensation que s'adresse directement la partie matérielle de l'exécution dans les arts divers. Un tableau peint avec de mauvaises couleurs, une symphonie jouée avec des instruments imparfaits, un poëme récité d'une voix glapissante ou avec un accent étranger, manqueront toujours leur effet, quelque mérite qu'ils puissent avoir en eux-mêmes. C'est aussi ce caractère de pureté et de lucidité de la sensation du beau qui a fait rattacher si souvent, dans les langues, les noms de la beauté à ceux de la lumière. La poésie de tous les peuples fournit de nombreux exemples de cette association d'idées. Partout les belles femmes sont comparées au jour, à l'aurore, à la lune, au soleil ; partout la

beauté brille, éclate, éblouit, aveugle, et produit tous les effets de la sensation lumineuse.

L'impression du beau est accompagnée d'un sentiment de plaisir d'une nature toute particulière, et qu'il importe d'analyser. Il y a chez l'homme plusieurs sources différentes d'impressions agréables. Les unes dépendent de notre organisation physique, et constituent les plaisirs sensuels, que nous partageons avec les animaux ; les autres découlent de notre nature morale, et se lient à l'accomplissement du devoir, à la vue du bien, à l'exercice de notre liberté ; d'autres encore se rattachent à nos facultés intellectuelles et à la mise en œuvre de ces facultés. Le sentiment du beau peut-il être rangé dans quelqu'une de ces catégories ? C'est ce qu'il s'agit d'examiner.

Il n'est personne qui n'ait ressenti le charme particulier qui accompagne la perception du beau, et qui ne puisse le renouveler momentanément par le souvenir. Replaçons-nous donc par la pensée sous l'influence de ce sentiment, et posons-nous les questions suivantes.

Le plaisir que nous éprouvons à la vue d'un objet beau, se lie-t-il de quelque manière à notre sensualité ? a-t-il quelque rapport nécessaire avec la satisfaction de nos appétits physiques ? Entendons-nous bien sur le sens de cette question. Nous ne demandons pas si le sentiment du beau peut ou ne peut point se combiner avec les plaisirs sensuels, mais bien s'il existe une connexion nécessaire entre ces deux espèces d'impressions. Ainsi le plaisir causé par la vue d'une belle fleur, d'un

beau fruit, d'un bel oiseau, peut être augmenté, dans un sens, par la circonstance que cette fleur sent bon, que ce fruit est excellent, que cet oiseau peut figurer sur nos tables comme un mets recherché. Mais sont-ce là des conditions de la beauté de ces objets ? Evidemment non. Ces qualités possédées accessoirement par l'objet beau, peuvent en rehausser le prix ; mais loin de contribuer au sentiment du beau, elles tendent à en altérer la nature en y mêlant un élément étranger.

Ceci devient évident surtout lorsque l'on met en regard le plaisir sensuel avec la noble et pure jouissance que donnent les créations plus élevées de l'art. Attribuera-t-on le sens du beau à celui qu'une belle musique endort voluptueusement, ou qui ne cherche dans un spectacle dramatique qu'une certaine dose d'ébranlement nerveux, ou qui ne voit qu'une belle femme dans la Vénus de Médicis? Il est certain que, chez certaines natures vulgaires, la vue du beau réveille parfois la sensualité ; mais cela vient toujours d'une prédominance anormale des instincts matériels sur l'être intellectuel et moral ; et c'est ainsi que, chez les animaux, les impressions du beau paraissent se traduire en sensations physiques. C'est ce que Tiek, le poëte allemand, a spirituellement exprimé dans son drame fantastique du *Chat botté*, où l'on voit le héros écoutant avec ravissement le chant d'un rossignol. Mais quand l'oiseau se tait, le chat résume son admiration en s'écriant : « Quelle saveur délicieuse « doit avoir ce divin chanteur ! » Et dans les intéressants mémoires du chat Murr qu'a publiés

Hoffmann, il faut voir quels transports d'extase poétique et sentimentale éprouve le matou en flairant le fumet du rôti! exemple inverse d'une sensation physique plaisamment transformée en sentiment esthétique.

Un symbole plus profond et plus sérieux de cette différence essentielle se trouve dans la fable de Pygmalion, quand aveuglé par la passion, il demande aux dieux de donner la vie à la noble et pure création de son génie d'artiste. Eut-il à s'applaudir d'avoir échangé l'inaltérable félicité de l'idéal contre les joies fugitives de la réalité ? et, dans le secret de son cœur, ne redemanda-t-il pas au ciel, pour sa Galathée, l'éternelle jeunesse du marbre ?

C'est sur la différence de ces deux espèces de plaisir que se fonde la distinction du beau et de l'agréable. Ce dernier terme ne s'applique proprement qu'aux impressions qui flattent les sens ; il exprime une jouissance moins intime, moins profonde que celle du beau. Une musique agréable est celle qui parle à l'oreille seulement, sans pénétrer jusqu'à l'âme. Que dirait-on d'une personne pour laquelle la poésie d'Homère ne serait qu'une lecture agréable, ou qui n'éprouverait que de l'agrément à la vue d'une belle statue antique? A coup sûr on lui refuserait toute faculté de sentir le beau.

Passons maintenant à la seconde question qui se présente.

Le plaisir qui accompagne la perception du beau ne se lierait-il point à notre nature morale ? n'au-

rait-il point le même caractère, la même origine que le plaisir attaché au spectacle de la vertu ou à l'accomplissement de nos devoirs? Ici l'analogie entre les termes à comparer semble très-grande au premier abord. Le plaisir du bien a la même pureté, la même élévation que celui du beau. On ne saurait méconnaître, et on a souvent signalé une tendance morale dans l'influence exercée par le sentiment du beau, et depuis le *τὸ καλὸν καὶ ἀγαθὸν* de Platon, les idées du beau et du bien ont été toujours associées et quelquefois confondues. Nous ne saurions concéder cependant que ces deux sentiments soient de même nature. Ce qui les sépare profondément c'est, en premier lieu, l'élément tout phénoménal de la forme, nécessaire à la manifestation du beau, et qui y introduit un principe de sensation tout à fait étranger au bien ; c'est ensuite que le plaisir du bien implique toujours un but, tandis que la jouissance du beau ne se rapporte absolument qu'à elle-même. Une bonne action plaît par ses résultats, soit réels soit intentionnels ; un objet beau plaît purement et simplement sans aucune idée accessoire. Aussi le plaisir du bien est-il accompagné d'un sentiment d'estime et de respect, tandis que l'impression du beau se renferme tout entière dans le sentiment de plaisir. De là cet état de contemplation, d'absorption et d'extase, qui se produit, quand le beau nous impressionne avec puissance.

Ce qui vient d'être dit de la satisfaction qui s'attache au bien en lui-même, au bien moral et absolu, est vrai, à plus forte raison de celle qui se lie

au bien relatif ou à l'utile ; car elle résulte plus immédiatement encore d'un but proposé et atteint. Aussi la différence que nous signalons se prononce-t-elle fortement chez certains esprits positifs qui se refusent au plaisir du beau par la raison qu'il ne sert à rien. Non-seulement ces deux genres de satisfaction ne sont point les mêmes, mais souvent ils s'excluent l'un l'autre. Nous éprouvons du déplaisir à voir amalgamer ensemble le beau et l'utile, toutes les fois que le contraste de ces deux principes est bien tranché. Le beau surajouté à l'utile nous semble déplacé et presque ridicule ; l'utile surajouté au beau nous fait l'effet d'une profanation. Le plaisir que nous trouvons à voir une excellente machine à vapeur, serait troublé si le cylindre de cette machine était orné de bas-reliefs de Thorwaldsen, parce que nous aurions le sentiment de l'inconvenance d'un emploi du beau là où l'on ne demande que l'utile. Un Apollon du Belvédère transformé en porte-lanterne, ce que la pose du dieu rendrait très-facile, exciterait l'indignation chez l'admirateur de l'art antique.

Nous ne pouvons donc rapporter le sentiment esthétique ni à notre nature sensuelle, ni à notre nature morale. Réussirons-nous mieux à le rattacher à notre intelligence? Mais les plaisirs de l'intelligence, tout autant que ceux du bien, dépendent de la condition d'un but atteint, d'un résultat obtenu. La découverte d'une vérité donne certainement à son auteur une jouissance aussi pure, aussi élevée, aussi intense que celle du beau, mais qui se lie essentiellement à la possession d'un bien ac-

quis. L'anecdote de ce mathématicien qui, venant d'assister à la représentation d'un chef-d'œuvre dramatique, s'écriait : *Qu'est-ce que cela prouve?* exprime avec une sorte de brutalité naïve la différence des deux plaisirs.

Il faut donc bien se garder de confondre le sentiment esthétique avec les jouissances sensuelles, morales et intellectuelles. Malheureusement on est trop porté, dans le langage usuel, à appliquer le mot *beau* à tout ce qui plaît en général. Ainsi on dit : un *beau repas*, une *belle machine*, une *belle action*, un *beau théorème*, et cette confusion entre choses si dissemblables ne contribue pas peu à obscurcir les notions que l'on se fait du beau. Le jugement des philosophes mêmes en est parfois troublé, et Reid avoue qu'il est incapable de concevoir quelque chose de commun entre tous les objets que l'on qualifie de l'épithète de *beaux*. Il part de là pour en inférer que la beauté est aussi diverse que les objets où elle se rencontre. Mais faut-il, dans une question semblable, avoir égard à un abus de langage presque inévitable quand il s'agit de distinctions un peu subtiles pour le sens commun ?

Ce qui caractérise partout et toujours le sentiment esthétique, c'est qu'il reste libre de tout intérêt, de tout but, de tout résultat. Le beau plaît en soi, non point parce qu'il flatte notre sensualité, non point parce qu'il est utile ou moral, non point parce qu'il est vrai, mais tout simplement parce qu'il est beau ; et l'impression qu'il fait naître participe de cette indépendance absolue de tout rapport accessoire.

Soyons certains que s'il se mêle au plaisir esthétique un intérêt quelconque de passion, d'amour-propre, d'utilité ou autre, il se dénature et se fausse. On conviendra sans peine qu'un amant qui contemple sa maîtresse, qu'une mère qui regarde son enfant, qu'une coquette qui s'admire devant son miroir, ne se trouvent plus placés dans les conditions du plaisir purement esthétique. De là les illusions et les faux jugements si souvent observés dans ces cas-là.

Le sentiment du beau se distingue aussi de tous les autres par les effets remarquables qu'il produit chez celui qui l'éprouve. Ces effets sont de deux sortes, physiques ou moraux. Les premiers s'expriment par des phénomènes physiologiques, les seconds par des mouvements intérieurs de l'âme. Il importe de les constater et de les décrire.

Le premier effet du beau est d'envahir irrésistiblement tout notre être et d'absorber notre attention ; et cet effet s'exprime par l'immobilité du corps et de la physionomie. L'œil en particulier, tout en s'animant de plus d'éclat, devient fixe et pénétrant. Cela est vrai surtout quand le beau s'adresse à l'organe de la vue, mais cela est également vrai quand, en écoutant un chant harmonieux ou les accents d'une belle poésie, les regards de toute une assemblée sont, comme on dit, *suspendus aux lèvres* du chanteur ou du poëte, Le reste de la physionomie se modèle, en général, sur l'impression reçue, et prend un caractère plus ou moins doux ou grave, suivant que le beau est plus ou moins gracieux ou sévère ; mais tou-

jours elle réfléchit, en quelque sorte, le calme et la limpidité qui distinguent le vrai beau. Winkelmann en présence de l'Apollon, dit : « Je prends moi-même une attitude noble pour le contempler avec dignité. »

En même temps la poitrine se dilate ; une sorte de bien-être circule dans tous les membres ; on éprouve comme un sentiment de légèreté, comme une tendance à s'élever et à quitter la terre. C'est là ce que Platon a exprimé symboliquement par les ailes de l'âme qui germent et grandissent à l'aspect de la beauté. Cette sensation d'enlèvement est tout à fait particulière à l'impression du beau. Je ne sais si d'autres la ressentent avec autant d'intensité que moi, mais s'il m'est permis de parler de mon expérience personnelle, bien souvent à l'ouïe de certains passages des grandes symphonies de Beethoven, je me suis senti à la lettre monter en l'air avec ma chaise. Aussi dit-on, en parlant du beau, qu'il enlève, ravit et transporte. Chez quelques personnes très-impressionnables, la vue du beau peut produire une émotion véritable qui va parfois jusqu'aux larmes.

Voilà ce qui se passe, physiologiquement parlant, chez nous autres civilisés, accoutumés que nous sommes à modérer sans cesse l'expression des sentiments intérieurs ; mais pour des races plus primitives, et qui s'abandonnent mieux aux mouvements de la nature, le tableau de ces symptômes aurait bien plus d'énergie. Qu'on lise dans le *Phèdre* de Platon la description des effets produits par la vue de la beauté terrestre sur celui qui

se souvient encore de la beauté absolue et divine!
« Il frissonne d'abord et ressent comme une
« crainte ; puis semblable à un homme que saisit
« la fièvre, il se couvre de sueur. Un feu ardent
« l'échauffe et le pénètre à mesure qu'il absorbe
« par les yeux les émanations de la beauté. Son
« âme alors s'agite et travaille au dedans de lui,
« excitée qu'elle est par les germes des ailes qui
« poussent de toutes parts. Si la vue de la beauté
« vient à lui manquer, les ailes arrêtées dans leur
« croissance font effort et battent comme des ar-
« tères, et l'âme tourmentée n'éprouve plus qu'an-
« goisse et délire, jusqu'au moment où elle re-
« trouve, avec l'aspect du beau, le calme et le
« bonheur. »

Il faut avouer que cela ne ressemble guère à notre admiration réfléchie et compassée, et que les Grecs, ces grands producteurs du beau sous toutes ses formes, le sentaient aussi bien plus vivement que nous. Il est curieux de retrouver chez les anciens Indiens, *ce frisson mêlé de crainte*, dont parle Platon, et avec un caractère plus énergique encore, comme un symptôme de l'impression du beau. Dans les épopées indiennes, on voit souvent, à l'ouïe des accents du barde, ses auditeurs ravis se presser autour de lui, les *cheveux hérissés* de plaisir, et le mot même qui exprime ce plaisir signifie en sanscrit *horripilation*. Ainsi ce qui chez nous est l'indice de la terreur ou de l'horreur, et ce qui n'entre, comme élément esthétique, que dans certaines émotions du tragique ou du sublime, était chez les Indiens, bien plus im-

pressionnables que nous, l'effet de la simple aperception du beau.

Voyons maintenant de quelle manière le sentiment esthétique réagit sur notre nature morale.

D'abord nous nous sentons attirés vers le beau, comme par un charme invincible; c'est ce qui constitue l'amour du beau, amour essentiellement désintéressé, et qu'il faut bien distinguer de l'affection. L'objet comme objet lui reste parfaitement étranger, et il ne s'adresse qu'à la beauté qui en forme l'attribut. Nous ne portons aucun intérêt de cœur à la Vénus ou à l'Apollon, et cependant leurs images immortelles exercent sur nous un irrésistible attrait. S'il se mêlait au sentiment du beau quelque principe d'affection, ou d'amour proprement dit, il perdrait à l'instant même sa pureté et son caractère propre. Il est à remarquer que, dans plusieurs langues, les noms du beau dérivent de la notion du désir et de l'amour.

Du mélange de cette attraction vers le beau et d'un sentiment de surprise et d'étonnement, naît ce que l'on appelle l'*admiration*. Toutefois l'admiration renferme déjà un principe de réflexion, car elle présuppose la conscience acquise du beau. Après nous être livrés à la première impression, nous faisons un retour sur nous-mêmes pour nous rendre compte de ce qui se passe en nous, puis nous revenons à l'objet beau avec admiration. C'est ce qui fait qu'on ne saurait véritablement admirer de prime abord, et qu'il faut quelques instants pour se recueillir. L'admiration est donc précédée de la contemplation, laquelle n'est

autre chose que l'abandon complet de nous-mêmes à l'objet beau qui se révèle à nos regards. Nous nous livrons à lui sans réticence, nous nous oublions pour nous confondre avec lui. Aussi dit-on se perdre, être plongé dans la contemplation. Un degré de vivacité de plus produit le *ravissement* par lequel le beau nous enlève en quelque sorte à nous-mêmes. Enfin le degré le plus élevé de la contemplation, c'est l'*extase*, laquelle implique l'oubli momentané et complet de la personnalité et l'anéantissement de toute réflexion. A raison même de leur intensité, ces derniers phénomènes sont passagers, et l'admiration leur survit comme un résultat permanent.

Mais le sentiment du beau agit sur notre moral d'une manière bien plus intime encore et plus profonde. Nous avons vu qu'on ne saurait le confondre avec celui du bien, et cependant il existe entre ces deux principes une liaison qui a été comprise de tout temps. Que de fois n'a-t-on pas remarqué que le sentiment du beau tend à élever l'âme, à épurer les passions, à adoucir les mœurs ! N'avons-nous pas tous la conscience que, sous l'impression du beau, nous nous sentons plus grands, plus généreux, plus disposés au dévouement, plus dégagés des liens de la sensualité et de l'égoïsme ? Le beau n'a-t-il pas été mis en œuvre dans tous les temps comme un élément civilisateur, comme un stimulant énergique pour les vertus guerrières, comme un puissant auxiliaire du sentiment religieux ? Où chercherons-nous la cause de cette intime connexion entre

deux principes essentiellement distincts ? C'est là une question qui est encore prématurée et qui reviendra plus tard. Il suffit pour le moment de signaler ce rapport intéressant, et de faire observer que cette influence morale, le beau la produit immédiatement, par le seul fait de sa présence et du sentiment qu'il réveille en nous. Il ne nous donne, en effet, aucun principe, aucun mobile d'action, et cependant il nous fait agir dans une direction déterminée. Sans être lui-même moral, il exerce une puissance morale. Il règne sur nos volontés sans commandement, sans loi obligatoire, et, en quelque sorte, en vertu d'un pacte librement consenti de notre part.

Ainsi, pour nous résumer, le sentiment du beau se distingue en ceci de tout autre, qu'il nous pénètre d'une manière complète, et qu'il touche, pour ainsi dire, à tous les principes de notre nature sans s'assimiler à aucun en particulier. Il flatte nos sens, mais il n'éveille point notre sensualité ; il se fait aimer, mais d'un amour sans but spécial et entièrement désintéressé ; et, sans faire appel à aucune notion morale, il nous porte vers le bien par cela seul qu'il élève notre âme en la purifiant.

CHAPITRE VI

Le jugement du beau

Nous sommes maintenant en possession du beau, en tant qu'il nous est donné par le sentiment immédiat ; mais le phénomène esthétique intérieur est-il entièrement accompli par cette première impression produite sur notre âme ? Si cela était, si tout l'effet du beau se réduisait à une simple émotion de plaisir, le beau ne serait alors qu'une affaire de goût individuel. Il deviendrait impossible d'en raisonner, tout comme on ne saurait argumenter sur les préférences de telle ou telle personne pour telle ou telle saveur. Le beau serait seulement une jouissance d'un genre plus relevé, mais également, et au même degré, relative à l'individu qui la ressent. Dans cette supposition, si quelqu'un avançait que la vue du beau ne lui est nullement agréable et qu'il préfère la laideur, il n'y aurait rien à lui dire, sinon qu'il est doué d'un goût singulier. Aucun raisonnement ne pourrait lui démontrer qu'il doit aimer le beau et haïr le laid, pas plus qu'on ne peut prouver à un Persan que l'*assa-fœtida* a une saveur détestable. Dans

cette hypothèse aussi, il n'y aurait plus de théorie du beau, et l'objet même de nos études esthétiques se réduirait à un vain fantôme.

Mais s'il n'en est pas ainsi, si le beau n'est pas seulement une émotion passagère et individuelle, c'est qu'il y a dans le phénomène psychologique autre chose encore que la sensation et le sentiment de plaisir. Assurons-nous d'abord de l'existence de ce nouvel élément avant de nous rendre compte de sa nature.

Quand nous avons ressenti l'impression du beau, quand nous l'avons reçu en nous par la sensation, puis contemplé et admiré par le sentiment intérieur, est-ce que nous nous arrêtons alors? Est-ce que nous restons sous la puissance de cette impression sans nous soucier d'autre chose? Non, sans doute. Nous nous dégageons, au contraire, librement de cette première émotion, et de notre propre autorité, et avec une entière conviction, nous formulons un jugement; nous disons : *cela est beau.*

Que l'on veuille bien remarquer qu'en posant cette affirmation, nous faisons un pas important. Nous ne disons pas seulement : je ressens l'impression du beau, et cette impression est accompagnée de plaisir; nous sortons de nous-mêmes pour revenir à l'objet, et nous lui attribuons sans hésiter une qualité réelle, indépendante de notre sentiment, la qualité du beau.

Je dis une qualité *indépendante* de notre sentiment, et, en m'exprimant ainsi, je n'énonce encore qu'un fait qui appartient au sens commun.

Ce fait en lui-même n'a jamais été contesté par personne, tant son évidence est manifeste ; mais il a été plus d'une fois attribué à une illusion de notre esprit. Le beau, disent quelques philosophes, n'existe réellement que dans le sujet qui le sent; mais celui-ci ne distinguant point, dans l'unité de son impression, les éléments fournis par lui-même, transporte et attribue à l'objet ce qui n'est au fond qu'un mode d'affection de son âme. Le beau n'aurait pas ainsi plus de réalité que la couleur, par exemple, qui dépend de l'organisation de notre œil, et dont la sensation peut varier d'individu à individu. Ce n'est pas le moment de voir par quels arguments on a tenté d'appuyer cette hypothèse. Il est certain sans doute que le sentiment du beau n'existe qu'en nous-mêmes; mais il est tout aussi certain que la cause efficiente de ce sentiment n'existe que dans l'objet et reste indépendante de nous. Tout ce que l'on peut inférer de là, c'est que le phénomène du beau, pris dans sa totalité, est un produit commun, une résultante de deux termes qui se complètent mutuellement et qu'il est impossible de séparer. Trancher la difficulté en faveur du sujet contre l'objet, ou l'inverse, c'est reléguer dans l'inexplicable la moitié du problème à résoudre. En plaçant toute la réalité du beau dans le sentiment, on ne fera jamais comprendre comment et pourquoi un certain objet détermine toujours ce sentiment. En mettant, au contraire, le beau dans l'objet exclusivement, on s'enlève tout moyen de le définir, et même d'en parler, puisque pour cela il faut bien avant tout le sentir. Quelle que soit la

solution de cette question, il n'en reste pas moins vrai que notre sentiment esthétique est accompagné d'un jugement, et que, par ce jugement, nous affirmons le beau comme une qualité réelle de l'objet. Voyons maintenant quelle est la nature de ce jugement.

Quand nous disons qu'un objet est beau, est-ce que nous n'entendons affirmer cette proposition que relativement à nous-mêmes, et sans vouloir l'imposer à d'autres comme une vérité ? En aucune manière ; nous donnons à notre jugement une tout autre portée. Nous lui attribuons spontanément un caractère d'universalité qui doit forcer tous les suffrages. Ce que nous trouvons beau, nous voulons que tout le monde le tienne pour tel, et cela au même degré que s'il s'agissait d'une vérité logique ou morale. Il n'en est pas de même quand notre sentiment de plaisir ne dépend que d'un goût individuel. Nous disons qu'une couleur nous plaît, qu'une saveur nous est agréable, qu'un parfum nous charme ; mais nous nous résignons volontiers à voir opposer à ce jugement un jugement contradictoire. De là l'adage qu'il ne faut pas disputer des goûts. Mais qui ne comprend que cet adage, appliqué au beau, lui enlèverait toute réalité et le rabaisserait au rang d'une simple illusion ? Quand il s'agit du beau, nous estimons au contraire qu'il faut disputer des goûts, et nous défendons notre jugement avec autant d'ardeur que s'il était question d'un axiome.

Mais comment le défendons-nous ? Est-ce par une argumentation logique ? Pouvons-nous prou-

ver à notre adversaire qu'un objet est beau, comme nous lui prouverions une vérité géométrique? Non; car il faudrait alors ramener le beau à quelque notion logique, ce qui ne pourrait se concilier avec la spontanéité immédiate du sentiment esthétique. Si nous disions, par exemple, qu'un animal est beau parce qu'il est parfait, on demanderait en quoi nous faisons consister cette perfection. Il nous faudrait alors en développer la notion, montrer comme quoi, chez cet animal, l'organisation tout entière répond à son but final, celui de la conservation et de la propagation de l'individu. Mais notre adversaire ne manquerait pas de répondre qu'il trouve très-beaux une foule d'animaux dont il ne connaît pas le moins du monde l'organisation, que la perfection peut sans doute se trouver combinée avec la beauté, mais qu'elle la constitue si peu que le reptile le plus hideux possède, quant à lui-même, une organisation aussi parfaite que le plus beau quadrupède, et qu'un homme laid peut être mieux organisé qu'un Adonis pour sa destination terrestre.

Que si nous tentions alors de prouver la beauté de l'objet en la ramenant à quelque autre principe abstrait, par exemple, comme on l'a fait, au principe de l'*unité dans la variété*, il serait facile encore à notre adversaire d'établir l'insuffisance d'un tel caractère, en montrant qu'il se rencontre également dans le laid, qu'un Thersite a autant d'unité et de variété qu'un Apollon, et que même la laideur augmente avec la dose d'unité et de variété qu'elle possède. Il concéderait sans doute que

ce principe peut exister aussi dans les choses belles, mais sans vouloir admettre qu'il en constitue la beauté.

Réussirions-nous mieux en invoquant les notions de l'utile ou du bien ? Mais nous avons vu déjà que ces notions sont étrangères au sentiment esthétique, et toujours on pourra nous opposer des exemples de choses belles sans utilité et sans bonté, ou de choses utiles et bonnes sans beauté. Comme toujours aussi, on nous fermera la bouche en en appelant au sentiment immédiat du beau qui, dans sa soudaineté et sa pureté, ignore complétement ces principes abstraits dont on voudrait le faire dépendre.

Ainsi donc, avec la meilleure volonté possible pour défendre notre opinion par des arguments logiques, nous reconnaîtrions bien vite notre impuissance à cet égard. Aussi, en général, n'essaye-t-on pas de ce mode d'argumentation. On en appelle plutôt à l'expérience, à l'autorité, à la majorité des suffrages ; on dit : cela est beau parce que de tout temps on l'a reconnu comme tel, parce que des esprits élevés, des hommes de génie, de grands artistes en ont jugé ainsi. Toutefois l'autorité de l'expérience est une arme à deux tranchants ; et l'on prouvera, avec le même succès, que l'appréciation du beau a varié suivant les temps, les lieux et les individus.

Il est donc certain qu'en voulant défendre par des raisonnements notre jugement sur le beau nous nous épuiserions en vains efforts. Eh bien, chose remarquable ! notre conviction n'en serait pas ébranlée le moins du monde. Après comme avant,

nous dirons : cela est beau ; cela doit être beau pour tout le monde. — Et si notre adversaire persistait à nous demander *pourquoi*, nous lui répondrions, comme les enfants, *parce que...*, et nous penserions sans doute, sans le lui dire par politesse, que la véritable raison de sa dissidence, c'est qu'il a moins bon goût que nous.

L'examen du jugement esthétique nous conduit ainsi à ce singulier résultat d'une prétention à l'universalité qui ne sait se justifier qu'en en appelant immédiatement à elle-même, qui, sans cesse déçue dans l'application réelle, ne subsiste pas moins entière, et, comme le phénix, renaît perpétuellement de ses cendres. Comment expliquer ce fait si remarquable, si ce n'est en admettant dans le jugement esthétique deux principes contraires, et cependant unis de telle sorte que l'un ne peut se montrer sans que l'autre n'apparaisse en même temps? L'un de ces principes, celui qui détermine l'universalité du jugement, doit être absolu de sa nature, et indépendant des individus ; l'autre, au contraire, doit être contingent, individuel et variable. Il faut de plus que ces deux principes soient profondément cachés dans le phénomène esthétique, car nous n'en avons qu'une conscience bien obscure. La seule circonstance, en effet, qui nous révèle cette antithèse, cette contradiction au moins apparente, c'est que nous attribuons d'une part à notre jugement quelque chose d'absolu, tandis que de l'autre nous sentons bien que ce jugement est individuel, et, ce qui plus est, variable chez le même individu suivant les circonstances.

Cette contradiction ne peut être qu'apparente ; elle doit s'expliquer, et s'expliquer complétement, à moins de renoncer à toute théorie du beau. Trancher la difficulté en sacrifiant l'un des termes de l'antithèse, c'est désespérer de la solution du problème ; c'est donner gain de cause ou au sçepticisme esthétique, qui nie tout principe fixe et général du beau, ou au dogmatisme esthétique qui le stéréotype en quelque sorte, en lui enlevant son élément variable : deux théories en désaccord perpétuel avec les faits, et qui ne satisfont ni le sens commun, ni la pensée philosophique.

Mais pour arriver à ce point où les caractères, contradictoires en apparence, du phénomène esthétique s'expliqueront naturellement, soit par leur dépendance mutuelle, soit par leur rapport avec le principe fondamental du beau, il faut avant tout reconstruire dans son ensemble ce phénomène que nous avons décomposé par l'analyse.

Nous avons, en effet, distingué trois choses dans le fait psychologique du beau : la sensation, le sentiment, le jugement ; mais si ce fait possède un caractère distinctif et saillant, c'est assurément celui de l'unité, de la simultanéité, de la soudaineté. A l'instant même où nous voyons le beau, nous le sentons et nous le jugeons. *Que cela est beau!* cette seule exclamation renferme déjà les trois opérations que nous avons analysées longuement. On a discuté la question de savoir si le sentiment précède le jugement ou le contraire ; cette circonstance déjà prouve à quel point ils sont simultanés. C'est ce que Cousin a exprimé d'une manière heu-

reuse en disant que l'opération qui nous découvre le beau est une opération unique, mais complexe, *composée d'un jugement et d'un sentiment enveloppés l'un dans l'autre* (1). Le fait est que l'impression du beau est essentiellement une, et qu'il n'y a ni avant ni après dans les effets divers qu'elle produit sur notre âme.

Or cela vient de ce que le beau, considéré de notre point de vue à nous qui le voyons, est une *intuition*; et il faut entendre par là une vue immédiate impliquant la réalité. C'est bien là le véritable sens du latin *intueri* qui signifie *voir au dedans*, c'est-à-dire penétrer par un acte de l'esprit au delà de la surface que nous donne la simple sensation. Ainsi la sensation n'est pas encore intuitive, et ne devient telle que quand la conscience de la réalité s'y ajoute et la pénètre. Dans l'intuition, il il y a de la pensée et de la connaissance, mais de la connaissance immédiate et non réfléchie. C'est, comme je l'ai dit, une vue, mais une vue tout à-la fois matérielle et intellectuelle; c'est un acte de vision simultanée de l'œil du corps et de l'œil de l'âme. Il va sans dire que l'expression de vue est ici symbolique, et qu'elle s'applique à l'oreille aussi bien qu'à l'œil. L'aveugle a des intuitions tout comme le clairvoyant. C'est par l'intuition, et par l'intuition seulement, que le monde des existences réelles nous est ouvert et que nous communiquons avec la nature.

Je dis donc que l'aperception du beau est une

(1) *Fragments philosophiques*, p. 340.

intuition ; mais l'intuition de quoi ? nécessairement de l'objet beau, c'est-à-dire une intuition particulière, puisqu'elle ne s'applique pas à tous les objets. En quoi cette intuition se distingue-t-elle spécialement ?

Quand nous avons la perception intuitive d'un objet en général, cette perception ne nous donne immédiatement que la conscience de l'existence réelle de cet objet. Nous le voyons, il est vrai, avec ses attributs, mais ceux-ci ne s'offrent à nous qu'en masse et sous la forme d'une totalité concrète, et nous ne les distinguons point de prime abord de la substance à laquelle ils appartiennent. Ce n'est qu'au moment où la réflexion commence à s'exercer sur l'objet donné *in concreto* par l'intuition que les attributs se détachent successivement de la substance qu'ils déterminent de diverses manières. A mesure que les attributs se révèlent, la connaissance de l'objet s'éclaircit et se complète. Ainsi, par exemple, nous voyons un corps matériel dont la nature nous est inconnue ; nous le saisissons sans en savoir d'abord autre chose sinon qu'il existe sous la forme de matière en général. Nous le trouvons très-pesant : ceci est déjà une observation, un acte de réflexion et de comparaison, et nous disons : c'est un métal. Nous le voyons briller d'une belle couleur jaune, et nous conjecturons que ce pourrait bien être de l'or. En l'examinant avec plus de soin, nous lui trouvons les autres attributs de l'or, la ductilité, la fusibilité, etc. ; et alors seulement notre notion de ce corps est devenue complète. Il est donc certain

que l'intuition ordinaire ne nous donne que la réalité immédiate de l'objet, et qu'il faut un travail de l'intelligence pour en extraire, en quelque sorte sa notion abstraite.

En est-il de même dans l'intuition du beau? Supposons que nous nous trouvions tout à coup en présence d'un bel animal; commencerions-nous par dire : *voilà un animal*, pour continuer ensuite la recherche de ses divers attributs au nombre desquels nous trouverions aussi la beauté? Et en face d'une statue de Phidias, est-ce que nous ne verrions d'abord qu'une figure de marbre ayant une certaine couleur, une certaine grandeur, ou toute autre qualité accessoire? — Assurément non : tout le monde conviendra qu'à la vue d'un tel objet nous ne sommes frappés que d'une seule impression, celle de sa beauté. Sans doute que plus tard la réflexion s'exerce aussi sur cette impression première pour l'analyser et s'en rendre compte; mais il n'en est pas moins vrai qu'ici l'intuition immédiate nous donne, non-seulement l'existence de l'objet, mais encore, et en même temps, sa beauté. Celle-ci même se montre avant toute chose, en éclipsant de son éclat la conscience plus obscure de la simple réalité.

Il faut donc que, dans l'intuition du beau, se trouvent réunis et confondus deux éléments qui d'ordinaire sont séparés, savoir : l'intuition d'existence qui nous donne la réalité de l'objet, et l'élément de la pensée qui nous met en possession de sa notion ou de son idéalité. Il faut que, par un seul et même acte intuitif, nous saisissions l'ob-

jet beau à l'extérieur et à l'intérieur, dans son apparence et dans son essence, dans sa forme et dans son idée. Il faut de plus que l'objet beau soit d'une nature telle qu'il puisse être ainsi épuisé par un seul acte d'intuition.

Ceci nous ramène au beau extérieur que nous avons étudié dans la nature, et qui nous a conduit au beau psychologique comme à son complément nécessaire. Le résultat de nos considérations sur le beau naturel a été de le définir dans son ensemble comme une révélation immédiate de l'idée divine par l'élément de la forme sensible. Dans l'objet beau, ainsi que nous l'avons vu, il doit y avoir fusion, identification complète de l'intérieur et de l'extérieur, de l'idée et de la forme ; car ces deux principes, dont l'un est le sens et l'autre le signe, ne se révèlent et ne se manifestent que l'un par l'autre, l'idée par la forme, la forme par l'idée. Il faut donc, en un mot, que dans le phénomène du beau, l'idée devienne toute forme, et la forme toute idée.

Or, comment serait-il possible à l'âme de saisir le beau dans cette identification, cette pénétration réciproque des deux principes contraires, si ce n'est par un seul acte d'intuition embrassant d'une même vue et l'idée et la forme, c'est-à-dire tout à la fois sensible et intellectuelle ? Cette même réunion des éléments opposés qui s'opère dans le beau extérieur, il faut qu'elle s'opère également dans l'âme du spectateur ; il faut que chez lui l'intuition de la réalité et l'aperception de l'idée s'unissent et se confondent dans un acte commun.

On peut appliquer ici ce que dit Plotin au chapitre neuvième de sa première Ennéade : « L'œil ne « verrait point le soleil s'il n'était pas d'une nature « analogue à la lumière solaire. De même *si l'âme « ne se fait belle, elle n'apercevra point la beauté.* »

Parvenus à ce point où les deux côtés du phénomène du beau se réunissent et se confondent, qu'il nous soit permis de revenir en arrière pour mieux mettre en évidence la liaison nécessaire, la dépendance mutuelle des deux principes qui concourent à sa complète réalisation.

Et d'abord quelques mots sur la marche qui a été suivie. Nous avons pris notre point de départ dans le beau naturel et extérieur, et, par l'observation de ses caractères ainsi que de ses rapports avec le monde des réalités, nous avons été conduits à le reconnaître comme incomplet en lui-même, en ce sens que sa fin ne se trouve point dans la nature, mais dans l'esprit. On peut dire que, dans la nature, le beau n'est pas encore réel ; il ne le devient qu'en tombant sous l'intuition d'un être qui sent et qui pense. Nous avons donc été amenés à chercher dans l'homme le complément du beau naturel, et nous l'avons trouvé dans la faculté de voir et de sentir le beau. Cette marche n'est pas celle de la démonstration directe. Nous ne posons pas le beau naturel comme un principe d'où dériverait le sens esthétique. Notre méthode est rétrograde en quelque sorte ; le beau naturel n'est pour nous qu'un point de départ d'où nous nous élevons au domaine supérieur du sentiment du beau. Car, si le beau naturel est la condition nécessaire, la

base de réalité du sens esthétique, celui-ci à son tour est la véritable révélation, la manifestation dans l'esprit du beau extérieur.

Nous retrouvons ici, dans une sphère plus restreinte, le rapport que nous avons signalé entre la nature et l'homme, rapport qui n'est point celui de la cause à l'effet, mais du moyen à la fin. Sans le beau naturel, les facultés esthétiques de l'homme auraient manqué des conditions nécessaires à leur développement et seraient demeurées inactives; sans le regard admirateur de l'homme, le beau naturel serait resté sans but, et comme perdu dans cette nuit de la réalité que n'éclaire point la lumière de la conscience.

C'est à cette dépendance mutuelle, primitive et nécessaire des deux principes qu'il faut attribuer la soudaine harmonie qui éclate toujours entre eux dès qu'ils se trouvent en présence. Pour ceux qui de prime abord se placent dans un point de vue exclusif, cet accord merveilleux reste incompréhensible. Ils ne sauraient expliquer pourquoi, à l'aspect d'un certain objet, il se développe en nous un certain sentiment qui lui correspond de tout point. Aussi se trouvent-ils réduits à nier que l'objet soit beau en lui-même ; et par là ils enlèvent au beau sa réalité, et le livrent sans défense aux attaques du scepticisme.

De notre point de vue à nous, tout semble s'expliquer naturellement, sans hypothèse arbitraire, comme celle d'une harmonie préétablie entre deux termes indépendants l'un de l'autre. Aucune mutilation ne devient nécessaire, et nous laissons à

chaque principe sa vérité. Ce ne sont pas des éléments ennemis, et s'excluant mutuellement, qui se rencontrent dans le phénomène intuitif du beau. C'est l'esprit qui parle à l'esprit, c'est l'idée à l'intérieur qui saisit l'idée à l'extérieur, c'est l'élément divin en nous qui reconnaît l'élément divin hors de nous. Dans cette opération, tout est accord, tout est harmonie. L'identification complète de l'idée et de la forme à l'extérieur, entraîne nécessairement la fusion non moins entière de notre nature intellectuelle et de notre nature sensible dans un même acte d'intuition. Car ce que nous voyons dans le beau extérieur, c'est sans doute l'idée ; mais nous ne la voyons que par la forme, laquelle ne nous est donnée que par la sensation. Il faut donc que l'œil du corps et l'œil de l'âme s'unissent pour accomplir cet acte de vision simultanée qui nous donne à la fois et la forme et l'idée dans leur parfaite identification.

De cette harmonie générale, de cet accord profond des principes qui concourent à produire le beau, dérive ce caractère de pureté, et, pour ainsi dire, de transparence qui, de tout temps, a fait comparer la beauté à une lumière. Les autres attributs distinctifs du beau découlent aussi tout naturellement de notre manière de le considérer. Ainsi son indépendance de toute condition étrangère à lui-même, de toute connexion avec la causalité de la nature, comme aussi de toute notion abstraite, de tout intérêt de passion ou d'utilité, résulte directement de ce que le beau n'est, dans l'objet, que le fait même de la manifestation sen-

sible et immédiate de l'idée par la forme, et, dans le sujet sentant, que l'intuition une, à la fois sensible et intellectuelle, de cette manifestation. Le phénomène tout entier du beau est contenu dans ces données. Il n'y a donc rien à chercher au delà. Le beau ne prouve rien, n'ordonne rien, n'est utile à rien en dehors de lui-même. Tout ce qu'il veut, c'est être et paraître.

Et le plaisir qui accompagne l'intuition du beau, ce plaisir à la fois si vif et si pur, si calme et si profond, d'où provient-il si ce n'est du mouvement harmonieux qui met en jeu les forces diverses de notre âme, qui anoblit la sensation en la spiritualisant, qui donne un corps à la pensée en l'unissant à la perception sensible ? Tout libre développement de l'une de nos facultés produit un sentiment de bonheur, et, à plus forte raison, l'exercice simultané de plusieurs facultés réunies. Mais il y a plus encore dans l'intuition du beau. Le principe le plus élevé de notre nature, celui qui fait notre grandeur et notre dignité, celui de la liberté, en un mot, est mis en jeu, bien que d'une manière indirecte. En contemplant l'idée dans sa libre manifestation, nous nous sentons nous-mêmes délivrés de toutes les entraves qui pèsent sur notre existence, nous sommes ramenés à notre nature primitive, et nous avons à un haut degré la conscience intime de notre liberté. C'est par là que le sentiment esthétique élève et moralise l'homme par sa seule influence, sans le secours d'aucune notion morale. C'est aussi par là qu'il se rapproche du plaisir du bien, et qu'il s'en distingue ; car celui-ci

découle directement de l'exercice même de la liberté, tandis que le beau en réveille seulement la conscience. On peut affirmer que dans tout phénomène du beau naturel, il y a un élément de liberté, et qu'il se dégage de la liberté dans tout sentiment esthétique. Si profonde est la liaison entre ces deux principes, que nier la liberté, c'est nier la beauté. Aussi les fatalistes et les matérialistes se sont-ils accordés toujours à ne voir dans le beau qu'une vaine illusion. Pour le réalisme profond de Spinoza, comme pour le matérialisme superficiel du dix-huitième siècle, le beau n'est qu'un mouvement nerveux accompagné d'une sensation agréable.

Il reste encore à rendre compte de la nature particulière du jugement esthétique, et de la contradiction qu'il semble renfermer en lui-même en prétendant à une autorité universelle et absolue sans pouvoir justifier cette prétention, ni par le raisonnement, ni par l'expérience.

Cette apparente contradiction repose sur le mode même de la manifestation de l'idée dans la nature, et sur le triple rapport dans lequel l'individu qui juge peut se trouver placé vis-à-vis de l'idée.

Toute idée divine révélée dans le monde extérieur renferme à la fois de l'absolu et du relatif, parce qu'il est de son essence de se manifester, et qu'en se manifestant elle tombe dans la forme pour se déterminer et se spécialiser. Si la manifestation de l'idée était une et invariable, le rapport des deux termes opposés de l'absolu et du relatif, du général et du particulier, de l'idée et de la forme, serait également un et invariable. Si, par exemple,

l'idée de l'être organisé et vivant ne se trouvait représentée que par l'homme, et par un seul type de la race humaine, le type caucasien, si de plus ce type se réalisait toujours complétement et avec beauté, le rapport mutuel de l'idée et de la forme ne changerait plus, et il n'y aurait aucune dissidence possible dans le jugement qu'on en porterait. Mais en réalité il n'en est pas ainsi. L'idée ne se renferme pas dans une forme unique; elle se révèle par un ensemble successif et graduel de formes à la fois analogues et diverses. Et cependant à tous les degrés, dans toutes les formes spéciales même les plus chétives, il y a de l'absolu parce qu'il y a de l'idée. Ainsi chaque animal est en lui-même un tout complet par cela seul qu'il est un animal. Considéré en soi, il est parfait, et nous ne le jugeons imparfait que relativement aux expressions plus élevées de l'idée. Or, comme il a été dit déjà, chaque degré de réalisation de l'idée a son degré correspondant de beauté, complet quant à lui-même, incomplet seulement par rapport à un degré supérieur. Il y a donc également de l'absolu dans toute manifestation du beau.

Maintenant, et ceci touche au vrai nœud de la question, les divers individus qui sentent le beau et qui le jugent, se trouvent placés, suivant les conditions variées de leur développement physique et moral, dans des rapports variés aussi vis-à-vis de l'idée et de son expression pour le beau. Tantôt ils sont, pour ainsi dire, au niveau de l'idée, et alors ils attribuent un caractère absolu à la beauté qui en résulte, parce qu'elle est pour eux un maximum.

Tantôt ils la jugent d'en haut, et ne lui reconnaissent plus alors qu'une valeur relative. Tantôt, enfin, ils la regardent d'en bas, et la nient faute de la comprendre. De là cette grande diversité dans les jugements esthétiques sur laquelle le scepticisme s'appuie pour nier la réalité du beau. Le nègre, dit-on, se trouve plus beau que l'Européen; lequel des deux a raison? Qui décidera entre la Vénus Hottentote et la Vénus de Médicis! Des deux parts la conviction est la même, et le sentiment a une égale vivacité. Si l'on se place dans un point de vue partiel, la question devient insoluble, et le beau se réduit à une affaire d'habitude et de circonstance. Du point de vue de l'idée, au contraire, c'est l'Européen qui a raison contre le nègre, comme celui-ci aurait raison contre le singe, parce que le type nègre tient plus de l'animal que le type européen, et qu'ici, comme dans le reste de la série, la beauté suit un développement corrélatif à celui de l'idée.

Ce sujet serait susceptible de grands développements de détail que je passe sous silence. Je me bornerai à faire observer quelle profonde sagesse providentielle éclate dans cet ordre hiérarchique des idées et de leur expression par le beau. Si le beau ne se révélait que sous une forme unique et absolue, le sentiment esthétique, avec ses pures jouissances et son influence salutaire, ne serait le partage que d'un petit nombre d'élus, ceux qui se trouveraient placés au sommet de l'échelle. Dans le monde tel qu'il est, au contraire, tout individu, à quelque degré qu'il appartienne, possède l'intui-

tion du beau aussi complète relativement à lui-même, que tous les êtres qui lui sont supérieurs. Il est donné à tous, et à chacun selon ses facultés, de réjouir et d'épurer son âme par la vue du beau, et de puiser librement à cette source vivifiante qui j'aillit pour tous également du sein de la nature.

CHAPITRE VII

Les théories esthétiques : Platon, Plotin, Aristote, saint Augustin, Bacon. École sensualiste anglo-écossaise : Hume, Réid.

Jusqu'à présent j'ai évité de parler des théories esthétiques qui se sont produites successivement dans l'histoire de la philosophie, afin de ne pas interrompre notre exposition par des citations et des discussions polémiques. Le moment est venu d'en faire tout au moins une revue sommaire. Les idées que nous avons développées sur la nature du beau ne sont point nouvelles ; quelques-unes sont aussi vieilles que la philosophie elle-même. Tous les problèmes auxquels nous avons touché ont été agités depuis longtemps, et résolus de diverses manières. Cette dialectique de l'esprit humain, continuée au travers des siècles, a mis en relief, l'une après l'autre, toutes les faces de la question du beau ; et le progrès, ici comme ailleurs, s'est fait graduellement par la conciliation des principes opposés dans quelque point de vue de plus en plus élevé. Notre exposition n'est en fait qu'un résumé, fort imparfait sans doute, de ce grand mouvement dialectique, et de ses résultats tels

qu'ils se sont formulés en dernier lieu, principalement dans la philosophie de l'Allemagne. J'ai cherché à m'en faire l'interprète, en les dégageant autant que possible des formes systématiques et de la terminologie des écoles. En réalité, il n'y a pas d'autre marche à suivre pour les problèmes philosophiques. Que serait la science s'il fallait à chaque instant la recommencer à nouveau ? Vouloir être original de tout point, c'est se condamner d'avance à errer, car la vérité ne s'acquiert que par les efforts de tous. On peut l'être par l'esprit, par le sentiment, par l'expression ; mais la pensée ne s'élève qu'en tournant toujours dans un cercle, et en décrivant ainsi une spirale dont le terme est indéfini.

Le coup d'œil que nous jetterons sur l'histoire des théories esthétiques ne sera donc à beaucoup d'égards qu'une répétition, laquelle toutefois, en ramenant quelques-uns des problèmes agités, permettra de les éclairer d'un jour nouveau. Il ne saurait être question ici d'une exposition détaillée qui exigerait un ouvrage à part. Les idées des philosophes sur la nature du beau se rattachent, comme de raison, à l'ensemble de leurs systèmes, et ceux-ci doivent rester en dehors de notre étude. Il faudra donc nous borner à une revue des théories principales, de celles qui ont fait époque ; et cela en ne touchant qu'aux points saillants du problème esthétique.

Chez les philosophes de l'antiquité, les questions relatives au beau n'ont jamais été réunies en corps de doctrine, ni exposées d'une manière

méthodique. Plusieurs systèmes, célèbres d'ailleurs, en font à peine mention. C'est tout au plus si nous pouvons former quelques conjectures sur les opinions des pythagoriciens et des stoïciens au sujet du beau. Le seul philosophe qui en ait traité avec quelque détail, c'est Platon. Encore ses idées sur la nature du beau sont-elles dispersées dans ses immortels dialogues, et présentées, tantôt sous les formes négatives de la dialectique, et tantôt sous les formes un peu énigmatiques du mythe et du symbole. En réunissant ces fragments épars, on arrive cependant à se faire une idée assez précise de la manière de voir de Platon.

Le côté dialectique de la question est traité dans le *grand Hippias*, où Socrate se complaît à bafouer un vaniteux sophiste. Il lui demande avec une apparente bonhomie de vouloir bien lui apprendre ce que c'est que le beau ; puis il met à néant toutes ses définitions successives, sans avoir l'air d'y entendre malice. Ainsi, il l'amène d'abord à reconnaître que la beauté dans les objets extérieurs est toujours relative, et qu'une chose que nous appelons belle peut nous paraître laide en présence d'une autre plus belle encore. Il conclut de là qu'il faut se dégager des faits particuliers pour s'élever à la notion générale. Socrate ensuite poursuit le sophiste au travers des principes du convenable, de l'utile et de l'agréable qui sont invoqués tour à tour ; et il finit par le laisser tout déconfit en lui disant que quant à lui, Socrate, il comprend maintenant à merveille l'adage : *Que le beau est difficile.*

Dans le *Philèbe*, où s'agite la question de savoir ce qui est préférable du plaisir ou de la connaissance, Platon parle aussi du plaisir causé par la vue du beau ; et il le distingue nettement du plaisir des sens en lui attribuant un caractère particulier de pureté. Vers la fin du dialogue, il rapproche les idées du beau et du bien, en leur donnant, comme qualité commune, la *mesure* et la *proportion*. Cependant, bientôt après, il place la mesure au-dessus du beau, en ce sens qu'elle est la première condition de toute réalité ; et il définit ce dernier comme étant *ce qui se suffit à soi-même, ce qui est égal et accompli en soi*. Nous trouvons donc ici une première indication de cette indépendance absolue, de cette nature inconditionnelle du beau que nous avons reconnue comme l'un de ses principaux attributs.

C'est dans le *Banquet*, la *République* et le *Phèdre* que Platon a exposé d'une manière plus complète sa théorie du beau, laquelle peut se résumer comme il suit :

Ce qui nous porte vers le beau, c'est, en général, le principe divin de l'amour (ερος). Nous sommes attirés d'abord par la beauté des formes individuelles, mais bientôt nous reconnaissons qu'elle est changeante, périssable, dépendante des influences accidentelles de temps et de lieu. Alors nous nous élevons à ce qu'il y a de semblable, d'identique, dans la multiplicité des objets beaux (τὰ πολλὰ καλὰ), et nous saisissons le beau en soi (τὸ καλὸν αὐτὸ καθ'αὐτὸ), l'unique, le pur, l'inaltérable, la source de toute beauté particu-

lière. Ce beau absolu, qui n'a ni forme, ni couleur, ni corps, ni rien d'individuel, ne peut être saisi que par la raison ; c'est l'idée (ἰδέα) de la beauté. A cette idée, Platon applique, dans le *Phèdre*, la théorie de la réminiscence sous la forme du mythe. Dans une existence antérieure, les âmes ont contemplé la beauté absolue ; mais, tombées dans la matière, elles en ont perdu le souvenir. A la vue des objets beaux, ce souvenir se réveille ; les ailes que l'âme avait autrefois se développent de nouveau, et, poussée par l'amour, elle s'efforce de s'élever à ces régions où elle retrouvera la vue du beau éternel.

Il se présente ici un rapprochement curieux entre cette théorie de Platon et un passage du célèbre drame indien de Sakuntala du poëte Kalidâsa. Dans la première scène du cinquième acte, le roi Douchmanta entend les sons harmonieux d'un luth, ou *vinâ*, et il s'écrie alors : « Pourquoi « suis-je ému si vivement à l'ouïe de cette mu« sique, comme par le souvenir de quelque être « chéri dont je serais séparé ? L'homme qui con« temple de belles choses et qui entend de doux « sons, éprouve de la tristesse au sein même du « bonheur. Certainement il se souvient alors par « la pensée des félicités qu'il a goûtées autrefois « dans une existence antérieure. » Cette idée, d'ailleurs tout indienne, se retrouve-t-elle aussi dans quelque système philosophique des brahmanes ? c'est ce que nous ne savons pas encore, mais ce qui n'a rien que de très-probable.

Revenons maintenant à la théorie platonicienne.

Cette théorie a le grand mérite de s'être placée tout d'abord dans un point de vue élevé, d'avoir distingué l'essentiel de l'accidentel, et ramené les caractères divers de la forme à un principe commun. Ce qui lui manque, c'est d'être suffisamment développée, d'où résultent un certain vague dans l'ensemble et des lacunes dans les détails du système. Sans doute que, si le génie de Platon s'était porté plus spécialement vers ces questions, il en aurait sondé tous les replis ; mais de son temps l'esthétique n'existait pas encore, et le sujet du beau n'était traité qu'accessoirement. C'est qu'en fait les matériaux de l'esthétique, les πολλὰ καλὰ soit de la nature, soit de l'art, ou n'étaient connus qu'imparfaitement ou n'existaient pas encore. Il ne faut pas perdre de vue que le domaine des faits s'est immensément étendu pour nous. Les Grecs ne connaissaient de la nature qu'un tout petit coin de notre globe, et de l'art que ce qu'ils avaient créé par eux-mêmes. Les points de comparaison leur faisaient défaut, et il aurait fallu que Platon devinât par son seul génie ce que nous n'avons qu'à lire dans la nature et dans l'histoire. C'est à cette même circonstance qu'il faut attribuer la trop grande prépondérance de l'élément général, de l'idée dans son élévation et son abstraction, sur le principe de la forme et de la réalité. Ce n'est pas que l'idée platonicienne ne renferme aussi dans son sein la réalité, mais ce côté de sa nature n'est pas mis en relief comme l'autre. Les πολλὰ καλὰ se fondent et disparaissent dans le καλὸν αὐτὸ καθ' αὑτὸ, le beau réel est absorbé par

le beau absolu. Et cependant le premier est bien, à vrai dire, le seul réel; car l'idée même n'existe complétement que sous la condition de sortir de la généralité et de l'abstraction pour se révéler dans les formes particulières. Le beau n'est précisément que cette révélation de l'idée par la forme, et la forme le constitue tout aussi bien que l'idée. Séparer ces deux termes nécessaires à l'existence du beau, dépouiller l'idée de la forme comme d'une enveloppe qui l'obscurcit et la trouble, pour mieux la saisir dans sa pureté, c'est en même temps laisser échapper le beau, lequel est essentiellement phénomène. Aussi ce beau absolu sans forme, ni corps, ni couleur, et qui ne peut être contemplé que par l'âme, n'est-il plus en réalité qu'une abstraction, qui se confond avec les idées également abstraites du vrai et du bien.

Cette tendance de l'idée platonicienne à faire prédominer l'abstrait sur le concret, le général sur l'individuel, se prononce plus fortement encore chez les néoplatoniciens. Ainsi Plotin place déjà toute la beauté dans l'esprit; il l'identifie avec le *bien*, avec l'*être*, et la voit d'autant plus élevée qu'elle se dégage plus complétement de la matière. Celle-ci n'est pour lui qu'un milieu troublant qui obscurcit le rayon de la beauté divine, et la beauté réelle et physique ne lui apparaît que comme une ombre fantastique qui glisse sur les corps. Pour voir le vrai beau, il faut se dépouiller de la matière, des sens et même de la raison, c'est-à-dire se plonger dans l'extase. Alors l'âme, devenue tout esprit et belle elle-même, jouit de la vue immédiate de

la suprême beauté, laquelle est, en quelque sorte, l'expression de la face divine.

Il y a sans doute beaucoup de poésie et d'élévation dans cette théorie de Plotin ; mais à force de quintessencier l'idée, il perd complétement de vue la réalité. Autre chose est le principe primitif du beau, autre chose le beau lui-même. En faisant rentrer celui-ci directement dans l'absolu, on le fait disparaître dans un océan de lumière où tout vient se confondre. Il faudrait alors lui donner un autre nom, car, encore une fois, le beau est avant tout *phénomène*, et il cesse d'être beau quand il n'est plus qu'*intelligible*.

Ce qui est remarquable chez Plotin, c'est sa dialectique contre les caractères extérieurs de la proportion, de l'ordre et de la variété, qu'il démontre fort bien ne pouvoir contenir en eux-mêmes le principe essentiel du beau. Car, fait-il observer, il faudrait admettre ainsi que le simple ne saurait être beau, qu'il n'y a de beau que le composé et que le composé est beau nécessairement. Les parties isolées n'auraient par elles-mêmes aucune beauté, et cependant un ensemble ne saurait être beau si toutes ses parties ne sont également belles. Les couleurs simples, les sons purs, la lumière du soleil, l'éclat de l'or, les astres scintillants, resteraient ainsi forcément en dehors du beau. Plotin conclut de là que la proportion elle-même emprunte sa beauté d'un principe particulier. Il n'est plus dans le vrai quand il objecte aussi que la beauté morale, la vertu, n'a ni proportions, ni grandeur, ni nombre, parce qu'il entre ici dans

une autre sphère, et qu'il confond, comme ailleurs, le beau avec le bien.

Aristote ne s'est occupé nulle part spécialement de la question du beau ; mais, à en juger par quelques observations éparses dans sa Poétique, il devait mettre plus en relief cet élément de la réalité que les platoniciens laissaient un peu trop dans l'ombre. Ainsi quand il parle de la *forme du beau*, il lui attribue les caractères de la convenance dans les dimensions, de la mesure et de l'ordre. Un objet beau ne doit être ni trop grand, ni trop petit ; il faut que l'on puisse en saisir l'ensemble à l'aide de l'ordre et de la mesure. Bien que ces caractères soient extérieurs, ils impliquent cependant la présence d'un principe intérieur, d'une unité régulatrice, qui impose la mesure et l'ordre aux éléments multiples de la forme. La condition énoncée par Aristote revient à dire que la forme doit être telle qu'il soit possible de saisir d'une seule vue ce qu'elle exprime, c'est-à-dire son idée ; et cela ne s'obtient que par des dimensions proportionnées au mode de nos sensations. L'excès de la grandeur ou de la petitesse nous enlève également la vue distincte de l'idée, et en même temps l'impression du beau, bien que rien d'essentiel ne soit changé dans l'objet en lui-même. Réduisez une belle statue à des dimensions microscopiques, elle restera toujours belle en soi, puisqu'au moyen d'un verre grossissant vous pourrez la voir telle ; mais à l'œil vous n'aurez plus qu'un grain de poussière. Etendez au contraire sa grandeur jusqu'au gigantesque, elle vous paraîtra informe, et cependant rien

ne sera changé à sa beauté que vous retrouverez toujours en vous éloignant à une distance convenable.

Il est à regretter que nous ne possédions pas avec plus de développements les opinions d'Aristote sur le beau. Riche comme il l'était en faits de toute espèce, observateur consciencieux de la nature, juge éclairé de l'art et, par-dessus tout, penseur profond, il eût jeté sans doute un grand jour sur ce problème. Cette lacune dans sa philosophie a laissé le champ libre à la théorie platonicienne, sur laquelle non-seulement l'antiquité, mais tout le moyen âge ont vécu sans y ajouter rien d'essentiellement nouveau. On trouve, il est vrai, dans les écrits de Cicéron, d'Horace, de Quintilien, de Longin, etc., des observations ingénieuses et fines sur certains côtés de la question, mais rien de général, rien de spéculatif, rien qui aille droit au problème fondamental. Saint Augustin se rattache tout à fait à Platon. Dans ses traités de l'*Ordre* et de la *Musique*, il pose le principe de l'*unité* comme la forme propre du beau, l'*ordre* et la *convenance* comme ses conditions nécessaires. Le beau est perçu par l'âme, et non point par les sens, qui ne servent ici que d'intermédiaires. Le beau en lui-même est une loi conçue par l'esprit, loi qui entraîne notre jugement, et qui dérive immédiatement de Dieu même. La source de toute beauté particulière est dans la beauté absolue, laquelle est supérieure aux intelligences finies. Tout est platonique dans cette doctrine, qui pèche aussi par une prépondérance trop grande du principe général et abstrait sur la réalité concrète.

Les idées esthétiques de Platon reviennent encore par éclairs, mais plus ou moins modifiées ou dénaturées, dans les ouvrages de Boëce, d'Erigène, de Thomas d'Aquin, d'Albert le Grand, et d'autres scolastiques. A l'époque de la renaissance des lettres, elles brillèrent de nouveau d'un éclat plus vif et plus soutenu. La formule trinitaire du vrai, du bien et du beau revient fréquemment dans les systèmes de cette époque, et, en particulier, dans les ouvrages de Campanella; mais aucun point de vue nouveau ne s'ouvre encore pour l'esthétique. Même le grand changement de direction imprimé par Bacon à l'esprit philosophique, n'influa pas immédiatement sur la question du beau ; et Bacon lui-même, quand il y touche accidentellement, est presque platonicien. C'est ainsi que, dans l'aphorisme 124 de son *Interprétation de la nature*, il oppose les vains fantômes de l'esprit humain aux idées de l'esprit divin. « Les premiers, dit-il, ne sont que des abstractions « créées à plaisir; les secondes sont des empreintes « (*signacula*) mises sur les créatures par le Créa« teur, en contours exquis et pleins de vérité. » Voilà l'idée divine exprimée par la forme qui en est l'empreinte, le *signaculum*, telle que nous l'avons conçue. Toute la théorie du beau est là comme en germe.

A partir du renouvellement de la philosophie, et de sa division en deux branches opposées, le sensualisme et le rationalisme, la manière de concevoir le beau a subi nécessairement l'influence de ces deux doctrines. Nous suivrons rapidement

ses phases diverses, dans le sensualisme d'abord, qui nous conduira à partir de Locke jusqu'à la philosophie écossaise moderne, puis ensuite, dans le rationalisme de Descartes qui nous amènera jusqu'à Kant et à la nouvelle philosophie allemande.

Locke lui-même n'a point abordé la question du beau dans son *Essai sur l'entendement humain;* c'est Hutcheson qui le premier, en Angleterre, a consacré un traité spécial à la recherche de l'origine de nos idées sur la beauté. Bien que cet écrivain n'adopte pas entièrement les théories de Locke, et qu'il les combatte même sur plusieurs points, il en a cependant subi l'influence dans sa manière d'envisager le beau. Locke, en effet, en plaçant dans la sensation exclusivement la source de toute connaissance, avait creusé, sans s'en douter peut-être, un abîme infranchissable entre le sujet sentant et l'objet senti. Car, puisque le premier ne perçoit que sa propre sensation, et qu'il en tire tout ce qu'il peut savoir de l'objet même, il en résulte que l'objet en soi, se réduit à quelque terme inconnu, toujours caché derrière la sensation et que nous ne pouvons jamais atteindre. On conçoit aisément comment le scepticisme a pu partir immédiatement de là pour ébranler tous les principes de la certitude. Locke a beau distinguer dans les objets, les qualités *premières* des qualités *secondaires*, et affirmer que celles-là, comme la figure, l'étendue, la solidité, sont réellement dans les corps, tandis que celles-ci, comme la lumière, le son, la saveur, etc., n'existent qu'en nous, et n'ont aucun

rapport quelconque avec les objets qui les produisent. Le sceptique démontrera bientôt que les qualités premières n'étant données, comme les secondaires, que par la sensation, il n'y a aucune raison de leur attribuer une valeur plus grande, et qu'elles n'existent également qu'en nous. On comprend dès lors comment, de la théorie de Locke, ont pu sortir deux systèmes aussi différents que l'idéalisme de Berkeley et le scepticisme de Hume. Le premier fut conduit à nier l'existence réelle de l'objet lui-même pour sauver les principes de toute certitude en les plaçant uniquement dans l'esprit, tandis que le second s'appuie sur la théorie de la sensation pour établir que tout en nous est individuel et variable aussi bien que la sensation elle-même.

Pour en revenir à Hutcheson, il ne considère le beau que comme Locke considère le froid, le chaud, le doux, l'amer, c'est-à-dire comme une perception qui n'existe qu'en nous, et à laquelle rien ne ressemble dans l'objet qui en est l'occasion. « Par *beauté*, dit-il, j'entends l'*idée* qui s'élève en « nous à la vue de certains objets, et, par *sens du* « *beau*, la faculté que nous avons de recevoir cette « idée. » Le mot *idée* ne signifie ici que la perception d'une sensation. On conçoit dès lors que toute la question du beau se réduit à l'analyse de cette perception, ainsi que de cette faculté de la recevoir. Ce n'est plus que par métaphore que nous disons qu'un objet est beau ; car cet attribut lui est en réalité parfaitement étranger, et ne réside qu'en nous-mêmes. Une chose ne nous plaît pas parce

qu'elle est belle; elle est belle parce qu'elle nous plaît. L'insuffisance de ce principe pour rendre compte des phénomènes du beau se trahit dès qu'on tente de l'appliquer. On ne saurait comprendre déjà pourquoi un objet qui n'est pas beau en lui-même réveille en nous l'idée du beau. Hutcheson dit, par exemple, que cette idée naît à la vue des objets dans lesquels l'*uniformité* se trouve jointe à la *variété*. Il faut remarquer ici que ces caractères de l'objet ne sont plus, comme chez Platon et Aristote, le signe ou l'expression d'un principe supérieur essentiel à l'objet, mais de simples abstractions de notre esprit. On ne voit donc nullement de quel droit Hutcheson les attribue à l'objet mieux qu'à la beauté, puisqu'elles proviennent également de notre perception, et ne sont aussi que *des idées qui s'élèvent en nous à la vue de certains objets*. Il faudrait dire, pour être conséquent, que c'est l'idée en nous de l'uniformité et de la variété qui produit en nous l'idée du beau, et que le *sens du beau* est la faculté de sentir d'une certaine manière nos propres perceptions de la variété et de l'uniformité. Cela n'est guère acceptable, mais dérive nécessairement de cette théorie.

Un autre effet inévitable, c'est d'ouvrir la porte toute grande au scepticisme esthétique, en se privant de tout critère pour juger le beau indépendamment de notre impression individuelle. Si un objet n'est beau que parce qu'il plaît à Pierre, il n'y a aucune raison pour qu'il le soit également pour Paul ou Jean. S'il plaît aussi à ces derniers, c'est par circonstance fortuite; et Jacques, à qui il ne

plaira pas, aura un droit égal à le déclarer laid. Dès lors le beau n'est plus qu'une chose de goût individuel, d'habitude, de fantaisie, ou, pour mieux dire, il n'y a plus de beau.

Cette théorie du *sens du beau*, dérivée du système de Locke, a exercé une grande influence sur toute l'école esthétique anglo-écossaise, à l'exception de Reid qui l'a combattue avec beaucoup de force. Il faut remarquer cependant que le bon sens naturel et la rectitude de jugement qui caractérisent les Anglo-Écossais, les ont mis en garde contre les résultats qui dérivent logiquement de cette doctrine; mais ils n'y échappent que par l'inconséquence. Hume est peut-être le seul qui, dans cette question comme pour le reste de sa philosophie, n'ait reculé devant aucune conclusion logique. — « La beauté, dit-il, n'est point une « qualité des choses elles-mêmes. Elle n'existe que « dans l'esprit qui la contemple, et chaque esprit « différent aperçoit une beauté différente. Il peut « même très-bien arriver que l'un voie une diffor- « mité là où l'autre découvre une beauté. Chaque « individu devrait s'en tenir à jouir de ce qu'il « sent, et ne point prétendre à régler le sentiment « d'autrui. Chercher une beauté ou une laideur « réelles, est une entreprise aussi vaine que de « prétendre démontrer la réalité du doux et de l'a- « mer. Selon la disposition de l'organe, la même « chose peut être amère ou douce; et c'est avec rai- « son que le proverbe interdit toute dispute sur « les goûts. Il est fort naturel, il est même indis- « pensable, d'étendre cet axiome aux goûts intel-

« lectuels. Ainsi le sens commun, qui n'est pas « toujours d'accord avec la philosophie, et, en « particulier, avec la philosophie sceptique, en ce « cas, au moins, prononce en sa faveur. » — Nous allons voir bientôt Reid invoquer, et avec plus de raison, l'autorité du sens commun en faveur de la thèse contraire.

Sans accepter dans sa crudité brutale le scepticisme de Hume, les philosophes ses successeurs, ne pouvant s'y soustraire entièrement, flottent incertains entre les principes de la fixité et de la variabilité des jugements en matière de goût. Les uns évitent prudemment la question, les autres présentent le pour et le contre sans décider ; aucun n'arrive à réconcilier les principes contraires. Dans l'impuissance de trouver une loi commune aux phénomènes variés du beau, ils le rapportent tour à tour à une foule de caractères de pure forme, accessoires, ou même étrangers à la véritable nature du beau. Ainsi, dans les écrits d'Addison, de Burke, de Hogarth, d'Alison, de Hume, de Price, de Brown, de Knight, de Dugald Stewart, etc., on voit apparaître en succession les principes de la nouveauté, de l'habitude, de la grandeur, de la petitesse, de l'uniformité, de la variété, de la convenance, de la simplicité, de la complication, de la ligne courbe, ondulée, serpentine, de l'association des idées, de l'utilité, de la perfection, etc., etc. Ces principes divers, et souvent contradictoires, l'un les établit avec plus ou moins de succès, l'autre les conteste avec plus ou moins de raison ; mais nul ne les saisit dans leur ensemble, et ne les apprécie

dans leur vérité relative. Le célèbre peintre Josua Reynolds les rejette tous comme insuffisants. Il fait observer que l'on se contredit perpétuellement quand on veut déterminer par des gradations de grandeur, par des règles d'ondulation ou d'autres préceptes imaginaires, un certain modèle idéal de beauté. Toutefois, au lieu de partir de là pour s'élever au-dessus de ces contradictions, Reynolds les réduit en système en plaçant dans l'*habitude* uniquement la cause de nos préférences. Il retombe ainsi en plein dans le scepticisme de Hume, et va jusqu'à dire que, si nous étions plus *habitués* à voir la laideur que la beauté, nous trouverions la laideur belle et la beauté laide.

On rencontre d'ailleurs chez la plupart des auteurs que j'ai nommés une foule d'observations de détail pleines d'esprit et de finesse, des rapprochements heureux, des vues ingénieuses et souvent justes. Une fois que l'on a renoncé de bonne grâce à leur demander la solution du problème essentiel, on peut recueillir dans leurs ouvrages une riche moisson d'idées sur les accessoires de la question. Une confusion, cependant, qui se reproduit chez le plus grand nombre, c'est celle des notions du beau et de l'utile ; et cela s'explique en partie par le sens éminemment utilitaire et pratique des Anglais. Le plaisir qu'ils éprouvent à la vue de l'utile, se rapproche, pour la vivacité, du sentiment du beau ; de là une tendance constante à les confondre. Burke est le seul, à ma connaissance, qui les ait bien nettement distingués, et sur ce point, il a été combattu à plusieurs reprises. Dugald Stewart

entre autres, n'accepte pas cette distinction; mais quand il cite pour exemple *qu'il n'y a rien de plus beau qu'une terre bien cultivée*, nous voyons évidemment qu'il sort de la question esthétique. Il en est de même de Reid lorsqu'il veut que la beauté du chien consiste dans la finesse de son odorat, et celle de la brebis dans l'excellence et l'abondance de sa laine.

Le scepticisme esthétique, qui ne s'est formulé en Angleterre d'une manière tranchée que chez Hume, a passé le détroit avec le sensualisme de Locke, et s'est reproduit pleinement comme une conséquence nécessaire des doctrines matérialistes du dix-huitième siècle. Diderot, qui cependant sentait le beau si vivement, en réduit la notion à *la perception des rapports* en général, et fait ainsi de la beauté une chose purement relative. Rousseau en avait sans doute une idée plus juste, mais il ne s'explique nulle part, que je sache, clairement à ce sujet. Voltaire, dans son Dictionnaire philosophique, traite la question avec la légèreté moqueuse et un peu cynique qui ne lui est que trop habituelle. Après avoir cherché à ridiculiser Platon, il se résume en disant qu'en fait, rien n'est beau et rien n'est laid, et que, pour un crapaud, le plus bel objet de la nature c'est sa crapaude. Et cependant dans quels accès de colère ne l'eût-on pas jeté en lui contestant la beauté de ses tragédies ! Montesquieu lui-même, dans son *Essai sur le goût*, fragment posthume peu digne de lui, ne considère le beau que sous son côté purement relatif. Il va sans dire que le grossier matérialisme du *Système de la nature* ne

saurait attribuer au beau une valeur quelconque.

Après cette revue sommaire des théories qui se rattachent plus ou moins au sensualisme de Locke, il faut parler aussi de celle de Reid qui combat également le sensualisme et le scepticisme esthétique. Reid insiste fortement, et au nom du *sens commun*, son grand principe, sur l'absurdité qu'il y a à ne faire consister la beauté que dans le sentiment que nous en avons. Il fait observer que l'émotion agréable produite par le beau est toujours accompagnée d'un jugement qui affirme l'existence de quelque qualité, de quelque perfection dans l'objet beau. L'émotion et le jugement sont sans doute dans l'esprit ; mais le jugement comme tout autre peut être *vrai* ou *faux*. S'il est vrai, l'objet beau possède réellement quelque perfection. Or, c'est à cette qualité de l'objet que s'applique le mot de beauté, et non point au sentiment du spectateur. C'est ce que prouve son acception dans toutes les langues. L'absurdité de la supposition contraire saute aux yeux quand on l'applique à une création de l'art ou de la poésie. Il s'ensuivrait qu'il n'y a rien de beau dans les Géorgiques de Virgile, mais seulement quelque qualité abstraite comme l'unité et la variété, et qu'en disant que ce poëme est beau, nous n'entendons rien en affirmer, mais énoncer seulement un fait qui nous concerne. Dans ce cas, nos paroles exprimeraient précisément le contraire de notre pensée. Reid estime qu'il y a des axiomes en matière de goût, et de l'absolu dans la notion du beau. Il explique la diversité des goûts par l'habitude, l'imagi-

nation, les associations d'idées, qui influent plus ou moins sur le jugement esthétique, comme les préjugés influent sur le jugement logique. S'appuyer sur la différence des goûts pour nier ce qu'il y a d'immuable dans le beau, c'est vouloir aussi qu'il n'y ait point de vérité, parce que les hommes sont sujets à l'erreur. Il y a d'ailleurs des principes que tous les goûts reconnaissent. « Je ne sache pas, « dit Reid, que ce soit nulle part une perfection « de n'avoir point de nez, ou d'être borgne, ou « d'avoir la bouche mal placée. Combien de siècles « se sont écoulés depuis Homère ! et qui, toutefois, « dans ce long intervalle, a jamais fait l'éloge de « la beauté de Thersite ? »

En partant de là, Reid aurait pu arriver à une théorie complète du beau. Malheureusement, son principe du sens commun était peu propre à le mener bien loin sur la route du vrai. Dans les développements qu'il donne à ses opinions, il confond avec le beau les notions essentiellement différentes du bien, du vrai, de l'utile ; il se perd au milieu des contradictions qui en résultent dans les caractères des objets qu'il appelle beaux, et il ne parvient point à les ramener à un même principe. Il entrevoit cependant la vérité lorsqu'il remarque que la beauté primitive appartient en propre aux qualités de l'esprit, et que si les qualités des objets sensibles sont belles, c'est uniquement comme signes, expressions ou effets des premières. En faisant un pas de plus, Reid arrivait à cette révélation sensible de l'idée par la forme qui est pour nous le vrai principe du beau.

Avant de quitter ce point de vue *subjectif*, pour employer le langage de Kant, ce point de vue qui place le beau tout entier dans notre sentiment, cherchons encore à nous rendre compte de sa valeur réelle et de sa vérité relative. On ne doit le rejeter, en effet, qu'autant qu'il se pose comme exclusivement vrai ; mais, à part cette prétention exorbitante, il faut reconnaître qu'il a son importance, et qu'il doit être pris en grande considération dans une théorie du beau. Nous avons vu que le beau extérieur, le beau *objectif*, pour parler encore avec Kant, ne constitue que la moitié du phénomène esthétique, et ne trouve son complément que dans l'intuition, dans le sentiment d'un être intellectuel. On s'est demandé si un objet beau qui n'aurait jamais été vu, par exemple une belle fleur qui brillerait dans le désert, posséderait néanmoins de la beauté. Ceux qui placent tout le beau dans l'objet ont dit *oui* avec assurance, ceux qui le mettent en entier dans le sentiment ont dit *non* avec la même conviction. Selon nous la question est oiseuse ; car l'hypothèse part du principe qu'il pourrait exister une chose belle sans qu'elle eût été l'objet de l'intuition d'une intelligence. Or cela est contradictoire, parce que l'idée est un élément nécessaire du beau, et que toute idée provient de l'intelligence. A défaut de spectateurs, la beauté de la fleur est toujours vivante dans l'intelligence divine qui l'a créée, et dont elle porte le signe. Toute beauté vient de l'esprit, et va vers l'esprit ; mais, dans ce trajet, elle passe nécessairement par la forme sensible. De là l'impossibilité de séparer

les deux termes. Tout ce qu'on peut dire, c'est que le beau caché à tous les yeux manquerait sa fin, et qu'il serait comme s'il n'existait pas. Il existerait relativement à l'esprit dont il procède, il ne serait pas pour l'esprit qui devrait le recevoir par l'intuition. Jetez l'Apollon du Belvédère au fond de l'Océan, il sera perdu pour l'admiration des hommes : mais en restera-t-il moins l'expression du génie de l'artiste ? A la question proposée, on peut donc répondre à la fois *oui* et *non*, suivant le sens qu'on lui attribue, et cette réponse est aussi celle qu'il faut faire à toute théorie subjective du beau : *non*, si elle se considère comme étant toute la vérité ; *oui*, si elle se regarde seulement comme l'un des éléments du vrai.

CHAPITRE VIII

Suite des théories esthétiques. Rationalistes modernes. Spinoza, Baumgarten, Winkelmann, Kant, Schiller, Fichte, Schelling, Hegel.

Je poursuis maintenant l'histoire des théories du beau dans l'autre embranchement de la philosophie moderne, le *rationalisme,* dont Descartes a été le premier rénovateur. Il est à remarquer que cette puissante impulsion imprimée à l'esprit philosophique est restée longtemps stérile pour les questions esthétiques. La pensée, fortement et presque uniquement préoccupée de la recherche du vrai, n'a pas eu tout d'abord le loisir de s'appliquer à l'examen du beau. Descartes lui-même n'en traite nulle part, que je sache. Spinoza ne parle incidemment du beau que pour en nier la réalité, et, en cela, il est parfaitement conséquent avec le reste de son système. C'est dans l'appendice du premier livre de son *Ethique,* qu'il parle du bien et du mal, de l'ordre et de la confusion, du chaud et du froid, et, enfin, de la beauté et de la laideur, comme de simples préjugés et de vaines imaginations de l'homme. Il place l'origine de ces préjugés dans la tendance de l'homme à tout

rapporter à lui-même, et à prêter à Dieu des intentions et des imaginations qui n'existent que dans l'esprit humain. En effet, comme tout ce qui *est*, d'après Spinoza, dérive de la substance absolue avec une absolue nécessité, rien de ce qui existe n'existe en vue de l'homme, qui lui-même n'est qu'un mode de l'absolue substance. Ainsi tout ce qui se rattache à la liberté, à la spontanéité, à la vie de l'esprit, périt dans l'immobilité de la substance; et le beau, qui échappe par son essence même à tout principe de nécessité, ne saurait se maintenir en face de cette puissance absolue, de ce rigoureux destin qui enchaîne toutes les existences. — « Si le mouvement, dit Spinoza, que les « nerfs reçoivent des objets représentés par les « yeux, conduit au bien-être, ces objets sont appe- « lés *beaux*, si c'est le contraire, ils sont tenus « pour *laids*. » — Voilà à quoi se réduit pour lui toute la notion du beau. Il arrive ainsi, par la conséquence forcée de son fatalisme rationnel, fondé sur la nature de l'absolue substance, au même résultat que le sensualisme matérialiste et que le scepticisme, qui nient toute espèce d'absolu. D'où vient cela si ce n'est que, dans ces deux systèmes également, il manque le principe de la liberté et de l'idée, qui est le véritable élément du beau ?

L'élan nouveau donné à la science par le génie de Leibnitz ne profita pas non plus immédiatement à la théorie du beau ; car ce ne fut ni Leibnitz, ni même son disciple Wolf, mais seulement un successeur de ce dernier, Baumgarten, qui fit l'appli-

cation des principes de cette philosophie à l'esthétique. C'est de Baumgarten que l'*esthétique* a reçu son nom, et c'est lui le premier qui en a fait une science spéciale. Pour expliquer la nature du beau, Baumgarten part de l'idée de *la perfection*, et il entend par ce mot la qualité qui fait qu'un objet répond entièrement à sa notion abstraite. Or cette perfection de l'objet ne peut être pleinement saisie que par l'intelligence, par le raisonnement, et d'un autre côté le beau doit être donné par une perception immédiate. Il résulte de là que, dans le phénomène du beau, la perfection ne peut être aperçue que d'une manière confuse, moitié sensible et moitié intellectuelle. Aussi Baumgarten lui donne-t-il le nom de *perfection sensible*. On ne saurait méconnaître, dans cette manière de voir, un pressentiment de l'identification des principes contraires de l'idée et de la forme, du jugement et de l'intuition, qui, plus tard a été reconnue comme un caractère essentiel du beau. Seulement le mot de *perfection* tend à induire en erreur, en ramenant l'esprit à une notion logique incompatible avec la nature même du beau.

Les successeurs de Baumgarten ont cédé, en effet, à cette influence du mot de *perfection*, et se sont éloignés du vrai en se rapprochant du principe logique. Ainsi Mendelsohn, qui se trouve conduit à soutenir que le sentiment du beau, obscur au premier moment, croît et se développe à mesure que s'éclaircit la notion rationnelle de la perfection de l'objet: assertion qui semble bien peu d'accord avec les faits : Sulzer complique et

obscurcit encore le problème, en mêlant la notion du bien à celle de la perfection.

Un écrivain qui, sans être philosophe, a contribué puissamment à ramener les esprits à l'étude du vrai beau, c'est Winkelmann. La manière élevée dont il considérait l'art antique, et son sentiment profond de l'idéal grec, l'ont enlevé de prime abord aux subtilités des écoles, pour le transporter dans les hautes régions de l'idée platonicienne. Ce qu'il a écrit sur le beau ne renferme aucune théorie systématique, mais on y trouve de belles pensées. Suivant Winkelmann, la beauté suprême réside en Dieu. La notion du beau est comme une essence extraite de la matière par le feu purificateur ; c'est le produit de l'esprit qui se crée un être à l'image du premier homme tel qu'il est sorti de l'intelligence divine. Ceci est le point de vue de l'idéal dans toute sa pureté ; aussi Winkelmann exclut-il de la beauté la plus élevée tout principe de détermination et d'individualité. La beauté pure est indéterminée ; elle est, comme l'eau, d'autant plus saine qu'elle a moins de goût, et qu'on la puise plus près de sa source. On reconnaît ici l'influence un peu exclusive de l'étude de l'antique. Les principes de Winkelmann ne s'appliquent bien qu'à la sculpture, et restent étrangers au beau de la nature et de la poésie. Il distingue cependant la beauté de la perfection, quand il fait observer que ce serait plutôt définir cette dernière si l'on cherchait le beau dans *un parfait accord de l'objet avec sa fin.*

C'est bien à tort que l'on a fait une réputation

de platonicien à un auteur hollandais, Hemsterhuys, parce qu'il a écrit des dialogues. Dans sa *Lettre sur la sculpture*, il a donné une définition qui, à défaut de vérité, a le mérite de la nouveauté. — « *L'âme*, dit-il, *juge le plus beau ce dont elle « peut se faire une idée dans le plus petit espace « de temps possible, en recevant de l'objet le plus « grand nombre d'idées possible.* » Cette définition presque mathématique revient en fait au principe de l'unité dans la variété. Jean Paul Richter la réfute spirituellement, en disant que le laid devrait être alors, *ce qui donne le plus petit nombre d'idées possible dans le plus long espace de temps possible;* définition que personne ne sera tenté de défendre.

J'arrive maintenant au génie puissant qui a repris en sous-œuvre tous les principes de la science, et qui a été aussi le réformateur de l'esthétique, en ce sens qu'il en a sondé profondément les problèmes psychologiques. Mais ici se présente une difficulté considérable. Exposer la théorie de Kant sur l'esthétique sans aborder aussi le reste de sa doctrine, à laquelle elle se lie intimement, est une entreprise pleine de périls; car il faut réussir à la dégager des formes propres à la méthode de Kant ainsi que de sa terminologie, à moins de justifier préalablement cette méthode et d'expliquer cette terminologie. On risque ainsi, ou de rester obscur en se tenant trop près des formules kantiennes, ou de devenir infidèle en les traduisant par des équivalents. Je ferai mon possible pour passer sans encombre en-

tre ces deux écueils; mais je réclame tout à la fois quelque indulgence et quelques efforts d'attention.

La première remarque à faire concerne le point de vue dans lequel se place Kant pour aborder la question du beau. Le principe général de sa méthode; qui lui a fait donner le nom de *méthode critique*, consiste à soumettre à un examen sévère les instruments de toute connaissance, c'est-à-dire les facultés de l'esprit, avant de les appliquer aux objets de la connaissance. Par suite de ce principe, Kant ne se demande point ce qu'est en soi-même l'objet beau ou le beau en général, mais bien quelle est la nature de l'impression que nous en recevons, et du jugement que nous en portons.

Il s'occupe donc en premier lieu du *goût*, comme faculté de saisir et de juger le beau. L'acte de cette faculté constitue le jugement esthétique; et par *esthétique*, en conformité avec l'étymologie du mot, Kant entend ce qui ne peut appartenir qu'au sujet qui sent et juge. Le jugement esthétique se distingue ainsi du jugement *logique*, en ce qu'il ne se rapporte pas à l'intelligence et à la connaissance, mais seulement au sentiment *subjectif* de plaisir ou de déplaisir.

Le jugement esthétique étant ainsi défini, Kant le soumet à l'analyse.

Il fait observer d'abord que le plaisir qui accompagne le jugement du goût doit être *désintéressé*, c'est-à-dire qu'il ne doit point provenir de la satisfaction d'un *intérêt* étranger à l'objet, et qui ne se rapporterait qu'à nous-mêmes. Ainsi, par exemple, si nous considérons un objet en vue de l'agré-

ment ou de l'utilité qu'aurait pour nous sa possession, le jugement que nous en portons n'est point *esthétique*, car, dans ce cas-là, l'objet se trouve rattaché à un *intérêt* qui ne le concerne en rien et qui ne s'adresse qu'à nous. Ici Kant établit la distinction entre le beau d'une part, et de l'autre l'agréable, le bon, l'utile, qui impliquent, ou la satisfaction d'un intérêt des sens, ou la notion d'un but atteint.

Le plaisir qui accompagne le jugement du goût n'étant ainsi déterminé par aucun intérêt réfléchi, par aucun penchant subjectif, il en résulte que nous sommes portés nécessairement à l'attribuer aussi à toute autre personne que nous; car puisque nous nous sentons parfaitement libres et désintéressés à l'égard du plaisir que nous éprouvons, nous ne pouvons admettre qu'il n'en soit pas de même pour les autres individus. Nous nous exprimons donc comme si la beauté était une qualité de l'objet, et comme si notre jugement était *logique*, bien qu'il ne soit qu'*esthétique*. En d'autres termes, nous attribuons à un sentiment *subjectif* une valeur égale à celle qu'aurait une notion de l'intelligence, sans pouvoir toutefois le ramener à aucune notion particulière. De là cette autre définition, que *le beau est ce qui plaît à tous sans le secours d'aucune notion de l'entendement*.

Ce qui suit est plus subtil et demande quelque attention.

Kant appelle la *forme finale*, ou la *convenance finale* d'un objet, ce qui fait que la notion de cet objet en constitue en même temps la cause effi-

ciente. Le but ou la fin de l'objet est ce qui détermine son existence, et l'effet ou le résultat régit ici et précède la cause. Ainsi, par exemple, chez un animal, le but de l'organisation est la vie, qui en est le résultat ; et cependant l'organisation elle-même n'existe qu'en vertu de la vie qui en constitue le lien général. Eh bien, Kant attribue à l'objet beau ce caractère de *convenance finale*, mais sans qu'il soit possible d'y découvrir la notion d'aucun but spécial. Autrement dit, l'objet beau se présente à nous dans le phénomène, comme la coordination d'un multiple sous un principe d'unité pour une fin que nous ne pouvons ni déterminer, ni reconnaître ; c'est-à-dire, comme doué de la simple *forme de la convenance finale*, sans contenu réel ; de là cette nouvelle définition : *La beauté est la forme de la convenance finale d'un objet, en tant qu'elle est reconnue en lui sans la notion d'aucune fin.*

Ici Kant distingue le beau, soit de l'utile, soit du parfait, en faisant remarquer que le premier suppose toujours un *but extérieur* et le second un *but intérieur*, pour l'objet ; et que, dans les deux cas, ce but ne peut être saisi que par l'entendement, ce qui est contraire au caractère esthétique du jugement du goût.

Le plaisir attaché au phénomène du beau se présente de plus à nous avec un caractère de *nécessité.* Le beau ne peut pas ne pas plaire ; il est de son essence de plaire. Mais cette nécessité n'est pas celle qui accompagne un jugement *a priori*, porté en vertu d'un principe nécessaire de l'entendement. Ce

n'est pas non plus la *nécessité pratique* qui impose l'obligation d'agir d'une certaine manière par suite de la loi morale. Cette nécessité ne peut donc être que purement *subjective*, et liée à quelque condition dépendante de l'individu. On ne peut l'expliquer que par une disposition commune à tous les individus, c'est-à-dire par un *sens commun* du beau. Lorsque nous affirmons qu'une chose est belle, nous n'admettons pas que personne puisse en porter un jugement différent, et cependant nous ne fondons cette exigence que sur notre propre sentiment. Nous estimons donc que celui-ci doit se trouver aussi chez les autres *nécessairement*, c'est-à-dire que nous donnons une valeur *objective* à une nécessité qui, de fait, est purement subjective. Ce *sens commun* du beau, nous le présupposons aussi *nécessairement*, c'est-à-dire *a priori*, et non par suite de l'expérience, qui ne peut en aucun cas donner un principe nécessaire.

De tout ceci résulte encore une définition : *Le beau est ce qui est reconnu comme étant l'objet d'un plaisir nécessaire sans notions de l'entendement.*

Après avoir ainsi recherché par l'analyse les caractères essentiels des jugements du goût, Kant se demande comment il serait possible de légitimer leurs prétentions à l'universalité et à la nécessité, prétentions qui ne se fondent que sur un sentiment individuel. C'est ce qu'il appelle le problème de *la déduction* des jugements du goût. Or, il trouve que la nature toute particulière de ces jugements reste inexplicable, si on ne les fait pas dépendre immédiatement du principe même de la faculté de juger

c'est-à-dire d'un principe purement *formel.* Dans un jugement rationnel, en effet, les notions de l'entendement forment le contenu de ce jugement, lequel contenu se rattache à la connaissance de l'objet et se distingue de la forme du jugement. Dans le jugement du goût, au contraire, ce contenu manque, et il ne reste que l'opération subjective de l'esprit qui juge. Or cette opération, comme aussi *la faculté même de juger*, doit être la même chez tous les hommes; et, en vertu de cette identité, le plaisir qui résulte de l'accord de l'objet avec les conditions du jugement, doit avoir *a priori* un caractère d'universalité et de nécessité.

Mais en quoi consiste le *jugement* ? Kant le définit comme la faculté de ramener le particulier au général, de subordonner le multiple à l'unité. Il faut pour cela le concours de deux autres facultés, savoir l'*imagination* qui saisit le multiple dans l'intuition, et l'*entendement* qui ramène ce multiple à l'unité rationnelle, à l'unité de la notion. Or, dans le jugement esthétique, la notion manque. Il ne reste donc que le mouvement de l'imagination se développant librement, sous la seule condition de rester en accord avec les lois générales de l'entendement. Le sentiment du beau découle de ce jeu harmonieux des deux facultés dont le concours est nécessaire pour le jugement esthétique.

Jusqu'ici Kant, par sa sévère analyse, a porté la lumière jusqu'au fond du phénomène subjectif du beau; mais il n'en est point sorti, et il ne pouvait point en sortir logiquement une fois qu'il s'était placé au début dans le sujet exclusivement. Il

en résulte que l'objet beau en lui-même est resté absolument caché pour nous derrière les faits psychologiques. Ce qui a été analysé, c'est le jugement du goût, mais non point l'objet beau. Celui-ci, d'après Kant, nous est, et nous sera toujours, inconnu et inabordable, puisque nous ne le connaissons que revêtu des formes de notre propre *subjectivité*. Sur ce point-là nous ne sommes pas plus avancés que nous ne l'étions dans le sensualisme esthétique anglo-écossais. Seulement Kant a mis le beau hors des atteintes du scepticisme en établissant les droits du jugement du goût à la nécessité et à l'universalité.

Mais, à défaut de cette connaissance de l'objet beau en lui-même, laquelle nous est refusée, arrivons-nous du moins au principe absolu, à la raison dernière du beau subjectif? car nous ne pouvons nous le dissimuler, les définitions successives de Kant sont plus négatives que positives; et de plus, elles expriment toutes (et ceci est le caractère qui leur est commun), elles expriment toutes, dis-je, en réalité la réunion intime, la fusion en un seul phénomène de principes que la pensée sépare et distingue toujours. En effet, ne nous y trompons pas, le plaisir sans intérêt positif, le sentiment général sans notion, la convenance finale sans but, le plaisir nécessaire sans principe de l'entendement, tout cela ne signifie autre chose sinon que le plaisir et son intérêt, le sentiment et la notion, le moyen et le but, l'intuition et la pensée, se pénètrent et se confondent dans une même unité. Or cette réunion énigmatique d'éléments distincts ou op-

posés, Kant jusqu'ici l'a bien signalée, mais il ne l'a pas encore expliquée ; et c'est là cependant, c'est dans le lien le plus élevé d'où résulte l'unité que doit se trouver la solution du problème et l'essence véritable du beau.

Cette dernière question, la plus importante de toutes, Kant se la propose dans ce qu'il appelle *la dialectique du jugement esthétique*. Il résume toutes les oppositions dans la plus essentielle, celle de l'individuel et de l'universel, du particulier et du général, et il pose l'antinomie suivante (1).

Thèse. — *Le jugement du goût ne se fonde sur aucune notion ; car sans cela on pourrait en disputer, ou chercher à le démontrer.*

Antithèse. — *Le jugement du goût se fonde nécessairement sur quelque notion ; car sans cela on ne pourrait en disputer en aucune manière, ou réclamer le plus petit droit à l'assentiment général.*

Ces deux propositions, toutes deux incontestables, sont cependant contraires. On ne peut les concilier qu'en les limitant l'une par l'autre au moyen de quelque principe supérieur à toutes deux également, d'un principe qui s'élève au-dessus du phénomène sensible, au-dessus de l'intuition, comme aussi au-dessus des *catégories* ou formes de l'entendement. C'est ce que Kant appelle un principe *transcendental*. Or, un pareil principe ne peut appartenir qu'à la *raison*, laquelle est, suivant Kant, la faculté de concevoir les *idées absolues*. Mais ici, où nous croyons toucher à la solution du

(1) Kant appelle *antinomie* l'opposition de deux thèses contraires qui se présentent toutes deux *a priori* avec une évidence égale.

problème, nous ne trouvons en réalité que le vide. En effet, les idées absolues de la raison n'ayant, d'après Kant, qu'une vertu *régulative*, et ne pouvant jamais être pour nous l'objet de l'intuition et de la connaissance, il nous devient impossible de déterminer d'aucune manière cette *idée esthétique* insaisissable ou *inexponible*, comme dit Kant, qui doit être le *substratum* invisible de tous les phénomènes du beau. Il faut nous contenter de savoir que cette idée existe, et qu'elle doit exister pour rendre possible la solution de l'antinomie posée ci-dessus. Cette solution consiste en ce que, dans la thèse qui affirme que le jugement du goût ne se fonde sur aucune *notion*, la *notion* est prise dans le sens ordinaire de *principe de l'entendement* ; tandis que l'antithèse, qui affirme le contraire, entend par *notion* un principe *transcendental* indéterminé et indéterminable.

Voilà, il faut bien l'avouer, une solution qui n'est guère propre à nous satisfaire. Au lieu d'arriver à comprendre le beau dans son essence et dans ses manifestations, nous ne voyons que le jeu de la faculté *subjective* du jugement esthétique, et nous restons suspendus entre deux énigmes insolubles : d'un côté l'*objet beau* que nous ne saisirons jamais en lui-même, et de l'autre, l'*idée transcendentale* qui nous échappera toujours. Cette manière de voir découle, il est vrai, avec une parfaite conséquence, de l'ensemble de la doctrine kantienne ; mais comment s'étonner que les successeurs de Kant aient voulu sortir à tout prix de cette situation désagréable !

Ne soyons pas injustes toutefois envers le grand philosophe. Si sa théorie ne peut plus nous satisfaire, reconnaissons cependant qu'elle a posé, pour la première fois. le problème esthétique dans toute son étendue, qu'elle en a sondé les profondeurs, et éclairé d'une vive lumière le côté psychologique. C'est ainsi que Kant a frayé la route à ceux qui ont tenté d'aller plus loin.

C'est à un génie de premier ordre, à la fois grand poëte et penseur profond, c'est à Schiller que l'on doit d'avoir commencé la réforme du système incomplet de Kant. Parti du point de vue même de ce philosophe, Schiller était doué d'un sens artistique trop puissant, d'une imagination trop riche, pour se laisser enfermer dans ce monde des formes creuses et pauvres de la subjectivité et de l'abstraction. Aussi dans tous ses écrits sur le beau, dans ses *lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, dans ses traités *de la grâce et de la dignité, du sublime, de la poésie naïve et sentimentale*, se montre une tendance décidée à rétablir l'équilibre rompu entre les principes opposés qui concourent également au phénomène du beau. La nature reprend ses droits méconnus, et le beau se présente partout comme l'harmonie, comme la réconciliation du *subjectif* et de l'*objectif*, de l'essence et de la forme, de l'intérieur et de l'extérieur, de la pensée et de la matière. — « La beauté, dit Schiller, est à la fois « l'habitante de deux mondes ; elle appartient à « l'un par *droit de naissance*, à l'autre par *adoption*. « C'est dans la nature sensible qu'elle reçoit l'exis- « tence, c'est dans le monde de la raison qu'elle

« trouve son droit de cité. Le goût, la faculté de « juger le beau, se place entre la pensée et les sens « pour réconcilier ces éléments adverses. Il con- « duit la raison au respect de la matière, il amène « les sens à se complaire dans la raison; il élève « ainsi l'intuition à la hauteur de l'idée, et fait « régner la liberté au milieu du monde sensi- « ble. »

Le successeur philosophique de Kant, celui qui, en développant avec plus de rigueur les principes du système critique, a fondé l'idéalisme transcendental, le subtil et profond Fichte, n'a rien fait pour l'esthétique. C'est que la question du beau devait échapper, par son essence même, à cette doctrine toute empreinte de stoïcisme, toute composée d'abstractions, pour laquelle la nature entière, le monde extérieur, n'est qu'une négation, qu'une limite ennemie de la pensée et que celle-ci doit anéantir. Aux yeux de Fichte, comme à ceux des stoïciens, la beauté ne pouvait être qu'intellectuelle ou morale, et la forme sensible qu'un milieu troublant interposé entre nous et l'idée pure.

A Schelling appartient la gloire d'avoir proclamé comme le principe fondamental, comme la condition *sine qua non* de toute philosophie, cette identité des contraires dans l'unité de l'idée, dont le beau est, en quelque sorte, l'expression sensible; cette identité que Kant avait pressentie sans vouloir la reconnaître et que Schiller avait saisie sous un côté partiel. Mais, quelque féconde qu'ait été l'influence de ce principe pour toutes les bran-

ches de la philosophie, l'esthétique en a profité d'abord moins peut-être que toute autre. Schelling lui-même, préoccupé par les développements essentiels, et par les applications à d'autres parties du système, n'a traité de l'esthétique que d'une manière accessoire. Dans un de ses premiers ouvrages, son *Idéalisme transcendental,* les éléments contraires, dont la fusion constitue le beau, ne sont saisis encore que sous la forme des abstractions du *fini* et de l'*infini*. Le beau est *l'infini exprimé par le fini*. Cela est vrai, sans doute, mais insuffisant. Le beau est une idée trop riche, trop substantielle pour se laisser ramener à d'aussi maigres abstractions. Il en est de même de l'*art*, qui se trouve défini comme la tendance à la réconciliation de la *spontanéité* et de la *réflexion,* de la *nécessité* et de la *liberté*. Au reste ces déterminations trop générales, trop abstraites, tiennent moins au système même de Schelling qu'au point de vue particulier où il s'était placé dans cet ouvrage tout idéaliste Il est certain que si ce grand philosophe, avec son sens profond de la nature, son vif sentiment du beau et de l'art, son style brillant et coloré, avait appliqué à l'esthétique les principes de sa philosophie, nous aurions eu un livre admirable qui ne laisserait rien d'essentiel à désirer. Il a montré ce qu'il pouvait faire dans ce genre, par son Discours académique *sur les rapports des arts plastiques avec la nature.*

Ce que Schelling n'a pas fait, quelques-uns de ses disciples ont tenté de le faire, mais avec peu de succès. Ils se sont emparés des formules du maî-

tre, il est vrai ; mais ces formules sont restées mortes entre leurs mains, et les esprits qu'elles devaient conjurer n'ont pas paru. On ne saurait en dire autant du *Cours d'esthétique* de Hegel, ouvrage publié après la mort de ce grand penseur. Cette esthétique ne se lie pas directement à la philosophie de Schelling, mais bien à la nouvelle forme que Hegel a donnée à la science en partant, au fond, des mêmes principes. C'est là, sans contredit, le travail le plus profond et le plus étendu qui existe, en aucune langue, sur la théorie du beau et de l'art. Malheureusement nous ne le possédons pas sous la forme que Hegel lui aurait donnée pour la publication. C'est un de ses disciples, le docteur Hotho, qui l'a rédigé d'après des notes et des extraits. On ne saurait donc le juger comme l'expression complète des idées de Hegel, et sans doute que s'il avait pu y mettre la dernière main, il en aurait fait disparaître les lacunes et les imperfections. La principale de ces lacunes, c'est que le côté psychologique du beau est à peine abordé. Hegel avait surtout en vue la réalisation, le développement de l'idée du beau dans les diverses formes de l'art, et c'est ainsi que la considération du beau, soit dans la nature, soit dans l'âme humaine, se trouve mise dans l'ombre et trop négligée.

Ce que Hegel lui-même aurait difficilement donné à son esthétique, c'est la clarté et la beauté de la forme ; car il lui manquait essentiellement cette éloquence du style que Schelling et Fichte possédaient à un haut degré. Lire et comprendre Hegel est un

travail qui se récompense sans doute, mais qui exige de laborieux efforts. Son formalisme dialectique devient très-vite fatigant au plus haut point. On se sent perpétuellement enlacé dans un réseau d'abstractions qui enlève à l'esprit toute liberté, et ce labeur est à peine racheté par une richesse très-grande d'aperçus neufs et profonds. Hegel vous force à marcher toujours sur le tranchant d'un couteau ; or, la route du vrai, en matière d'esthétique surtout, doit être large et accessible à tout le monde.

Il ne saurait être question d'exposer ici le système de Hegel ; il faut se borner à signaler son point de vue général. Son principe essentiel, pour toute l'esthétique, est au fond le même que celui de Schelling, mais présenté d'une autre manière. Le beau a une vérité absolue, et cette vérité n'est autre que le principe nécessaire de toute vérité, savoir l'identité absolue du concret et de l'abstrait, du particulier et du général, du réel et de l'idéal, etc. Cette identité conçue elle-même, non point comme une abstraction dans laquelle les termes opposés disparaîtraient, mais comme l'unité qui les relie en les manifestant l'un par l'autre, voilà ce que Hegel appelle l'*idée*. Ainsi, loin d'être un principe abstrait, l'idée est la réalité la plus riche et la plus haute, puisqu'elle rassemble, comme en un faisceau, tous les éléments du vrai ; elle est ainsi la vérité absolue. La vérité absolue du beau, c'est donc son *idée ;* et l'*idée du beau*, c'est la notion abstraite du beau, plus sa réalisation dans l'infinie variété des faits particuliers, plus l'unité de

ces deux termes. Etudier le beau, c'est suivre dans ses phases successives, et dans les sphères distinctes de sa manifestation, l'évolution complète de l'idée qui se révèle en se développant.

Mais je m'arrête ; car, continuer ainsi une exposition nécessairement insuffisante, serait proposer au lecteur une série d'énigmes. Ce que l'on peut reconnaître déjà par ce que j'ai pu faire entrevoir des idées esthétiques de Schelling et de Hegel, c'est que les *Etudes* actuelles se rattachent de près aux théories philosophiques de ces deux illustres penseurs, mais sans les suivre servilement. On conçoit aisément qu'un principe aussi large que celui qui sert de base à cette philosophie, puisse être développé de plusieurs manières, surtout en ce qui concerne les riches problèmes de l'esthétique. Cette observation s'applique également aux beaux travaux publiés en France par l'éloquent défenseur du rationalisme éclectique. Dans plusieurs de ses ouvrages, mais surtout dans son livre *du vrai, du bien et du beau*, Victor Cousin a su rester original, tout en popularisant, par une exposition remarquable de forme et de clarté, quelques-unes des grandes idées de la philosophie allemande. C'est là un modèle qu'il est plus facile d'admirer que d'imiter.

Pour faire une revue complète de l'esthétique allemande, il aurait fallu parler encore d'une foule d'auteurs distingués, poëtes, littérateurs, critiques, dont quelques-uns de premier ordre, qui ont écrit *ex professo* ou incidemment sur les questions du beau et de l'art ; car nulle part et en aucun temps, ces questions n'ont été plus agitées

qu'en Allemagne. Il suffit de citer les noms de Lessing, de Herder, de Gœthe, des deux Schlegel. de Tieck, de Novalis, de Solger et surtout de Jean-Paul Richter dont l'esthétique est le recueil le plus riche que je connaisse en idées neuves, spirituelles et originales; — sans compter beaucoup d'autres noms moins célèbres. Mais, comme je l'ai dit au début de cette revue rapide des théories esthétiques, mon but n'était pas d'en faire l'histoire; je n'ai voulu que donner une idée générale de la marche progressive de la science, et signaler les antécédents du point de vue adopté pour ces Études.

CHAPITRE IX

Le sublime.

Le beau est, sans contredit, le premier et le plus important des phénomènes esthétiques, mais il n'est pas le seul. On comprend, en effet, que les principes mis en jeu dans ce phénomène, et qui le produisent sous la condition d'un équilibre harmonieux, puissent former entre eux d'autres combinaisons, et faire naître ainsi des impressions de plus d'un genre. L'essentiel, c'est que ces impressions restent toujours *esthétiques*, c'est-à-dire relatives seulement au sentiment de plaisir ou de déplaisir, sans l'intervention d'aucun élément étranger. C'est à ce titre que le sublime et le ridicule sont des phénomènes esthétiques, et que l'art les met en œuvre aussi bien que le beau. Il y a plus, le laid, dont les théories s'occupent trop peu, est esthétique au même degré que le beau ; car il n'est que le beau renversé dans ses termes et dans les principes qui le constituent. L'étude de ces trois phénomènes, le sublime, le ridicule, le laid, n'est donc ni moins intéressante, ni moins instructive que celle du beau. Elle est même indispensable

pour compléter cette dernière, sur laquelle elle reflète de vives lumières, en montrant comment des éléments identiques au fond, produisent des effets très-différents en se combinant de plusieurs manières.

I. Parlons d'abord du sublime, et cherchons, comme nous l'avons fait pour le beau, à nous rendre compte de sa nature et de ses caractères distinctifs.

L'opposition du beau et du sublime a été le sujet de bien des controverses entre les philosophes. Les uns, comme Burke, en les faisant dériver de deux principes contraires de notre nature, les séparent complétement; les autres n'entendent admettre entre ces deux phénomènes qu'une différence de degré, et les ramènent à une source commune. Burke rapporte le beau au sentiment de l'*amour*, le sublime au sentiment de la *crainte* et à notre instinct de conservation. Que cela soit vrai ou non, il est certain que l'amour et la crainte n'ont rien à faire ensemble, et qu'ainsi le beau et le sublime ne devraient rien avoir de commun. Cela a paru absurde à d'autres philosophes, entre autres à Brown qui s'efforce de démontrer que le beau et le sublime ne diffèrent qu'en degré. Son argumentation ne paraît pas très-concluante. Il fait observer que si nous descendions le courant d'un fleuve qui irait à la mer en traversant une belle contrée, nous passerions insensiblement de l'impression du beau à celle du sublime, et que par conséquent les deux impressions ne peuvent pas différer en genre. Mais si le fleuve, avant de

nous conduire à la mer, nous menait d'abord dans un pays plat, aride, monotone, nous aurions passé par gradations insensibles du beau au laid, sans qu'on pût en inférer que la beauté et la laideur ne diffèrent qu'en degré. La vérité ne se trouverait-elle point entre ces deux opinions extrêmes? Le sublime ne pourrait-il offrir avec le beau des caractères tout à la fois analogues et dissemblables? C'est ce qu'il s'agit de rechercher.

Ce qui semble évident d'abord, c'est que le sublime n'est, comme le beau, qu'un phénomène purement *esthétique*, c'est-à-dire qu'il est l'objet d'un plaisir également indépendant des sens, de l'intelligence et de notre nature morale, d'un plaisir qui ne relève que de lui-même. Si le beau, comme on l'a vu, est essentiellement libre de toute condition étrangère, cela est encore plus vrai du sublime; car celui-ci, dans sa puissance et son élévation, nous paraît bien plus indépendant de tout ce qui n'est pas lui. Subordonner le sublime à l'utile, au raisonnement, à la convenance finale, nous semble de prime abord absurde et ridicule, tandis que, pour le beau, la question peut paraître susceptible de doute et de discussion. Le jugement qui accompagne l'impression du sublime semble aussi présenter d'une manière plus impérieuse les caractères de la nécessité et de l'universalité. Nous imposons aux autres notre conviction d'autant plus irrésistiblement que l'impression nous envahit et nous maîtrise avec plus de force et de rapidité. L'expérience ne prouve-t-elle pas que le sublime échappe, bien plus que le beau,

aux influences des goûts individuels ou nationaux, aux caprices de la mode, aux mille causes, en un mot, qui troublent et pervertissent si souvent le jugement esthétique ? Je ne sais ; mais il me semble que le sublime est naturellement cosmopolite. Le Grec et le Chinois, par exemple, pourront différer dans leur jugement sur la beauté d'une femme ; mais la vue de l'Océan en courroux produira infailliblement la même impression sur tous deux.

Nous nous trouvons ici en opposition avec Kant, qui soutient l'opinion contraire. Il pense que nous pouvons moins compter sur l'assentiment d'autrui pour le sublime que pour le beau ; et cela, parce que l'impression du sublime exige un certain degré de développement intellectuel et moral, une capacité de concevoir les idées absolues de la raison, et que ces conditions ne se rencontrent pas chez tous les hommes. Je crois que Kant s'est laissé influencer ici par le rôle qu'il attribue à l'idée dans sa théorie du sublime. Il me semble que le sublime, plus que le beau, doit parler également à l'homme inculte et à l'homme civilisé, et j'espère plus tard en montrer la raison. Certains effets du sublime, comme certains effets du beau, sont assurément hors de la portée du sauvage ou du barbare ; mais, à tous les degrés de culture, le langage énergique du sublime est compris plus généralement que l'expression calme et pure de la beauté.

Notre jugement du sublime participe donc de tous les caractères du jugement esthétique du beau ; il en a l'indépendance, la nécessité, l'universalité. N'est-ce pas là déjà une forte présomp-

tion qu'il se fonde sur les mêmes éléments ? S'il en était ainsi, ses rapports avec le beau se trouveraient expliqués ; et les différences qui l'en distinguent ne pourraient résulter que d'une combinaison dissemblable dans le jeu de ces éléments. L'observation nous montrera si cette conjecture est fondée.

Voyons d'abord quels sont, dans la nature, les caractères distinctifs du sublime.

Le premier et le plus frappant, sans doute, est celui de la *grandeur*. Un objet de petites dimensions peut être beau, mais il ne sera jamais sublime ; tandis que non-seulement un objet beau, mais un objet indifférent, ou même laid, peut devenir sublime par un simple accroissement de grandeur. Un chêne dans toute la vigueur de sa croissance est beau ; augmentez le diamètre de son tronc fort au delà des limites ordinaires, élevez jusqu'au ciel sa cime verdoyante, étendez au loin ses branches tortueuses, il deviendra sublime. Placez dans un paysage pittoresque un monticule aride et d'une forme disgracieuse ; il gâtera votre impression, et vous le condamnerez. Mais augmentez peu à peu sa masse, et, à mesure qu'il grandira, vous sentirez s'effacer l'effet désagréable qu'il vous causait. Bientôt il attirera votre attention d'une manière de plus en plus exclusive ; et quand enfin sa cime sourcilleuse se perdra dans les nuages, vous aurez oublié le paysage pittoresque qui vous charmait. C'est qu'en devenant montagne, et par le seul effet de la grandeur, le monticule est devenu sublime.

Il y a une remarque importante à faire sur la manière dont nous estimons cet élément de la grandeur dans les objets. Ce n'est point la quantité considérée en elle-même qui donne l'impression du sublime, car alors ce serait toujours l'objet le plus grand qui réveillerait cette impression avec le plus de force. Cependant le chêne séculaire nous paraîtra sublime, tandis qu'une montagne d'une hauteur médiocre, mais cent fois plus élevée que le chêne, nous laissera indifférents. Ceci est plus évident encore quand il s'agit des productions de l'art humain. Si les pyramides d'Egypte n'avaient pas été élevées par la main des hommes, on ne les regarderait qu'avec cet intérêt de curiosité qui s'attache à un jeu de la nature, mais elles ne produiraient plus l'impression du sublime sur ceux qui les contemplent. Dans ces cas, nous appliquons évidemment aux objets une mesure particulière; nous les rapportons tacitement à leur classe, à leur type, à leur idée, et nous les jugeons grands par comparaison avec les objets du même ordre. Ainsi leur grandeur est toute relative.

D'un autre côté, l'estimation de cette grandeur ne se fait point par voie rationnelle. Nous ne calculons point l'étendue ou l'élévation de l'objet sublime, nous ne le mesurons pas en toises et en pieds. L'impression que nous en recevons est subite, irréfléchie, absolue en elle-même. Du moment que nous appliquons à l'objet une mesure mathématique, nous n'y voyons plus qu'une quantité, et l'effet du sublime disparaît. Le géomètre qui cal-

cule la hauteur d'une montagne n'éprouve point le sentiment de l'admiration, quelque élevée que soit cette montagne. En un mot, et comme Kant le dit avec raison, l'appréciation de la grandeur dans le sublime ne doit pas être *logique*, mais *esthétique*; et c'est pour cela que le nom de *sublime mathématique*, qu'il donne à l'impression qui dépend essentiellement de la grandeur, nous paraît peu convenable, parce qu'il est trop rationnel.

Cet élément de la grandeur s'applique-t-il plus spécialement à *l'élévation*, comme le mot même de *sublime* semble l'indiquer, et comme le pense Dugald Stewart qui fait dériver de là, par des associations d'idées, toutes les acceptions du mot? On peut en douter. La grandeur dans l'élévation frappe sans doute plus vivement que la grandeur horizontale, ce qui tient en partie à l'effet optique du raccourci dans cette dernière; mais, par contre, la *profondeur* produit incontestablement une impression plus forte que l'élévation. Burke et Schiller ont ici raison contre Dugald Stewart. Ce dernier va jusqu'à prétendre que l'effet sublime produit par la vue de la profondeur, provient d'une tendance de l'imagination à se représenter, par un changement de place fictif, l'impression de ceux qui verraient d'en bas. Cela nous paraît tout à fait contraire à la soudaineté et à l'irréflexion du sentiment dont il s'agit. C'est dans un autre sens que le nom du sublime se lie à l'idée d'élévation, ainsi que nous le verrons plus tard.

L'élément de la grandeur s'applique non-seulement à l'étendue de l'espace dans toutes les direc-

tions, mais aussi, et plus encore, aux idées de force et de puissance dans les objets sublimes. Cette double application est, à vrai dire, presque toujours simultanée. De grandes masses, même à l'état de repos, se présentent toujours à nous comme renfermant en elles-mêmes un principe de puissance qui, d'un moment à l'autre, pourrait passer du repos à l'action. L'Océan, dans son calme majestueux, nous laisse pressentir ses fureurs ; le volcan silencieux nous révèle, par sa masse, la force immense qui l'a élevé jusqu'aux nues, et qui sommeille encore dans ses flancs. Mais c'est surtout quand les deux éléments se combinent, quand à la grandeur de la masse se joint la grandeur de la force en mouvement, c'est surtout alors que le sublime éclate irrésistiblement. Le fleuve qui se précipite en grondant dans l'abîme, la mer qui roule ses flots écumants, la foudre qui enlace au loin les nuées de son éclatant réseau de feu, le volcan qui vomit ses torrents de flammes en ébranlant la terre : telles sont, sans doute, les scènes les plus sublimes que nous présente la nature.

Kant a distingué sous le nom de sublime *dynamique*, par opposition au sublime *mathématique*, l'impression qui résulte de la grandeur de la force. Cette distinction nous semble peu nécessaire, soit parce que ces deux éléments se combinent presque toujours, soit parce qu'il est plus simple de les ramener tous deux à la notion de grandeur qui leur est commune.

Ce même caractère s'applique également aux phénomènes acoustiques qui accompagnent le jeu

des grandes forces de la nature. Le son n'est ici que l'expression de la puissance matérielle, mais l'imagination des hommes lui attribue la vie, et l'interprète comme la voix des êtres mystérieux qui gouvernent les éléments. Le son, pour concourir à l'effet du sublime, doit être profond, grave, prolongé. Il devient alors la source principale de ce sentiment de terreur qui se mêle quelquefois au sublime, mais sans le constituer, comme le pense Burke.

Ce qu'il importe d'examiner maintenant, c'est le rôle que joue la forme proprement dite dans le sublime naturel ; car la grandeur seule ne suffit pas à le caractériser. Il est évident d'abord que ce rôle est tout autre que dans le beau. Au lieu de la régularité, de l'unité, de la proportion, de l'harmonie, les phénomènes sublimes de la nature inorganique nous offrent l'irrégularité, l'indétermination, le vague, le désordre. Bien plus, le difforme, le laid, l'horrible, peuvent dans certains cas concourir à l'effet du sublime, ce qui ne saurait jamais avoir lieu pour le beau. Dans le beau, la forme n'est et ne doit être toujours que l'enveloppe transparente de l'idée qu'elle exprime ; dans le sublime il n'en est plus ainsi. La forme n'est plus l'expression immédiate de l'idée ; celle-ci lui échappe et la déborde en quelque sorte. Elle plane énigmatique, obscure, insaisissable au-dessus du phénomène visible. Que signifient pour nous les fureurs de l'Océan ? Que voyons-nous dans le conflit des éléments déchaînés ? Que nous disent les sommets sourcilleux des montagnes ? Rien immédiatement ;

mais nous pouvons interpréter ces phénomènes, et, de fait, chacun les interprète à sa manière. L'homme superstitieux les rapporte à des puissances mystérieuses, courroucées ou malfaisantes, le physicien n'y voit que l'expression des forces immenses de la nature, l'homme religieux les rattache directement à l'idée de Dieu. C'est assurément une preuve frappante de cette séparation, ou plutôt de cet incommensurabilité, de la forme et de l'idée dans le sublime de la nature, que la tendance si générale chez tous les peuples à chercher derrière ces phénomènes des êtres personnels, et à les compléter ainsi par une idée qui leur manque en réalité. Dans toutes les mythologies, le tonnerre est le signe avant-coureur de la colère d'un dieu, et la foudre son arme vengeresse; les tempêtes ont leurs génies, et les monts sauvages sont la demeure d'esprits malfaisants qui disposent, et du rocher, et du torrent, et de l'avalanche, pour l'accomplissement de leurs desseins.

La séparation de la forme sensible et de l'idée, dans le sublime, ne doit pas se concevoir comme étant complète; car il ne saurait y avoir de forme sans idée. Il faut l'entendre en ce sens seulement, que la forme n'exprime l'idée que partiellement, qu'elle nous conduit à l'idée plutôt qu'elle ne nous la fait voir comme dans le beau. Les deux termes, dans le sublime, restent incommensurables entre eux. Or la forme sensible étant nécessairement limitée, déterminée, finie, il s'ensuit que c'est l'idée qui doit être illimitée, indéterminée et infinie, dans son contraste avec la forme. C'est ce que constate

l'observation pour le sublime de la nature inorganique. Les phénomènes qui ont ce caractère se présentent tous comme des manifestations partielles d'une puissance infiniment supérieure à l'homme. Que cette puissance soit personnifiée par quelques-uns, que d'autres la confondent avec l'idée générale de la nature, que d'autres encore l'élèvent jusqu'à la Cause première de tout ce qui existe, c'est ce qui ne change rien au principe. Ces différences n'influent que sur le genre d'émotion qui accompagne le sublime. Ainsi, sans doute, l'impression de l'homme superstitieux à la vue d'un violent orage sera mélangée de frayeur, tandis que celle du physicien se trouvera affaiblie par l'association du raisonnement. L'impression la plus pure, la plus élevée, la plus véritablement esthétique, sera celle de l'homme qui, libre de toute influence accessoire, s'abandonnera tout entier au spectacle du phénomène sublime, lequel n'est pour lui qu'un signe imparfait, qu'une incomplète manifestation de la puissance divine.

Si, du monde élémentaire, nous passons à la nature organique, nous y verrons le sublime s'y produire sous un aspect un peu différent, et se rapprocher graduellement du beau, avec lequel il finit par se confondre. Cela vient de ce qu'ici le principe de la forme maintient mieux son empire, et que l'influence de la *grandeur* ne se fait sentir que dans de certaines limites imposées par les lois mêmes de l'organisation. La nature végétale nous offre encore des exemples d'un sublime grandiose dans l'aspect imposant de ses arbres séculaires, et

surtout dans le spectacle solennel de ses forêts vieilles comme le monde; et ici se retrouvent les mêmes éléments qui ont été signalés. L'arbre séculaire, pour devenir sublime, doit dépasser de beaucoup par ses dimensions les limites ordinaires de son espèce. Il faut de plus qu'il s'éloigne des proportions normales de son type, et qu'il nous offre, dans ses formes gigantesques et irrégulières, les traces du temps et de la destruction. Alors il ne se présente plus à nous simplement comme la réalisation de l'idée de l'arbre, mais, en quelque sorte, comme un symbole de la puissance végétative en lutte avec les forces ennemies de la nature, en lutte avec l'orage qui l'ébranle, avec la foudre qui le frappe, avec le temps qui le détruit pièce à pièce. De là cette vénération particulière dont les hommes entourent partout les vieux arbres; de là les idées religieuses ou superstitieuses qui s'y rattachent, aussi bien qu'aux vieilles forêts; de là l'impression du sublime qu'ils réveillent.

Dans le règne animal les exemples deviennent plus rares, parce que les individus ne dépassent que dans une mesure restreinte la grandeur moyenne de l'espèce, et que les formes sont trop déterminées pour que nous ayons rien à chercher au delà. Ici, comme je l'ai dit plus haut, le sublime et le beau se rapprochent et se confondent; car le caractère de la grandeur et de la majesté appliqué au beau le fait participer de la nature du sublime.

Les animaux qui peuvent, dans certaines circonstances, produire sur nous cette impression,

sont les plus grands de leur espèce, comme l'aigle parmi les oiseaux, le taureau, le lion, l'éléphant parmi les quadrupèdes ; mais il faut qu'à la grandeur des dimensions se joigne le sentiment de la grandeur de la force. C'est surtout dans l'action que ces animaux peuvent paraître sublimes, parce qu'ils nous donnent l'idée d'une puissance très-supérieure à la nôtre. Toutefois l'impression n'est esthétique que si nous pouvons les contempler en toute sûreté, en peinture par exemple, ou dans les descriptions poétiques ; car la crainte d'un danger réel la détruit infailliblement. L'art a réussi plus d'une fois à rendre le lion sublime, soit par l'expression, soit par les dimensions colossales de la statuaire. C'est ainsi que Gœthe, en parlant des deux lions antiques placés à la porte de l'Arsenal à Venise, et qui datent des meilleurs temps de l'art grec, fait observer qu'ils écrasent par leur grandeur tout ce qui les entoure, et que le spectateur rentrerait devant eux dans le néant si es objets sublimes ne nous relevaient pas en même temps qu'ils nous dominent avec puissance. On peut citer encore comme exemple le lion colossal de Lucerne, exécuté d'après un modèle de Thorwaldsen. L'expression de ce noble animal qui meurt si fièrement, symbole admirable d'un héroïsme calme et résigné, est sublime au plus haut degré. Dans ces deux cas, la forme extérieure ne nous impressionne qu'en nous élevant à l'idée d'une force écrasante relativement à la nôtre, ou d'un courage indomptable que la mort même ne saurait briser.

Ces observations s'appliquent également, et mieux encore à l'homme et à la figure humaine. C'est surtout par l'expression que celle-ci devient sublime, et dans ce cas-là, elle peut se passer de la beauté de la forme. Au dire de tous ceux qui l'ont vu, Mirabeau, le plus laid des hommes, devenait à la tribune sublime d'expression. Dans le domaine de l'art, où la beauté de la forme est de rigueur, le sublime peut surgir aussi, soit de l'expression, soit de la grandeur colossale des proportions. Le Jupiter de Phidias et le Laocoon en sont deux célèbres exemples. L'un présentait l'image la plus majestueuse de la toute-puissance en repos; l'autre nous fait comprendre toute la grandeur morale de l'homme aux prises avec la douleur.

Si maintenant nous revenons en arrière pour résumer nos observations sur le sublime naturel, nous remarquerons d'abord une antithèse frappante avec le beau. Celui-ci, comme nous l'avons vu, se montre à peine dans le monde élémentaire, mais se développe et grandit à mesure que la nature s'élève vers les organisations plus parfaites; le sublime, au contraire, qui éclate partout dans les grandes scènes de la nature inorganique, se concentre toujours plus à mesure que le beau étend son domaine. D'où peut provenir cette antithèse, si ce n'est d'une différence essentielle dans le rapport de la forme à l'idée? Pour que le beau se produise, il faut que l'idée se rende visible en descendant tout entière dans la forme; pour que le sublime paraisse, il faut que la forme grandisse et s'élève pour atteindre, non pas à la réali-

sation sensible de l'idée qui reste insaisissable, mais à son expression partielle, indirecte et symbolique. On conçoit dès lors que la forme se prête d'autant mieux à ce dernier rôle, qu'elle est en elle-même plus vaste et moins déterminée, comme dans la nature inorganique; tandis que les formes organiques, qui renferment complétement leur idée, se concentrent dans leur unité, dans leur signification propre et leur équilibre mesuré. Tous les caractères de la forme dans le sublime, caractères quelquefois contradictoires, et que l'on a invoqués tour à tour pour expliquer le phénomène, découlent naturellement de son rôle vis-à-vis de l'idée. La grandeur, la simplicité, l'indétermination, l'obscurité ou la lumière, le silence ou le bruit, le calme ou le mouvement, l'ordre ou le désordre, toutes ces qualités ne sont, suivant les circonstances, que des modes d'expression divers et toujours incomplets, de l'idée infinie qui échappe à la forme par sa nature même.

Voilà pour le sublime tel qu'il se révèle dans la nature. Voyons maintenant ce qui se passe en nous-mêmes lorsque nous en recevons l'impression. Il a été question déjà du jugement que nous en portons; il reste à étudier par l'analyse l'intuition qui le précède.

Quelques mots d'abord sur le sens étymologique de l'expression; car, nous l'avons déjà dit à propos du beau, la signification primitive des termes esthétiques renferme toujours quelque caractère essentiel de la chose qu'ils désignent. Or, dans la plupart des langues où le mot se trouve,

car il ne se trouve pas partout, il se lie constamment à l'idée d'*élévation :* ainsi le latin *sublimis*, le grec ὑψηλός, l'allemand *erhaben*, etc., etc. De cette concordance remarquable, on a cru pouvoir inférer que le caractère essentiel des objets sublimes était l'élévation ; mais nous avons montré que ce n'est là qu'une qualité accidentelle, qui ne se rencontre pas toujours. C'est que, sans s'en douter, on a transporté à l'objet ce qui appartient en propre au sujet sentant. C'est, en effet, dans le *sentiment* du sublime que se trouve constamment le caractère de l'*élévation*, de sorte que le sublime, dans son vrai sens, n'est pas *ce qui est élevé* , mais *ce qui élève*, interprétation qui s'applique mieux à la généralité des phénomènes

L'effet le plus saillant du sublime, on ne saurait le contester, c'est d'*élever* l'âme. Sans doute que le beau le produit aussi dans une certaine mesure ; mais le beau, en nous retenant dans le phénomène sensible, tend à l'élever avec nous, tandis que le sublime nous enlève brusquement à la réalité pour nous transporter dans la haute région de l'infini et de l'idée pure. Dans l'intuition du beau, tout est accord et harmonie ; dans celle du sublime, il y a lutte et discordance avant la conciliation. Examinons ce qui se passe dans cet énergique phénomène.

Il y a d'abord, comme pour le beau, *sensation,* puis effort de l'*imagination* pour saisir l'ensemble de la forme par un seul acte d'*intuition.* Mais cet effort est vain, puisque la forme, même dans sa grandeur, ne renferme point complétement l'i-

dée qui seule lui donnerait l'unité. Alors tourmentée de cette contradiction, l'imagination s'efforce de dépasser la forme pour la compléter ; mais, ses ailes ne pouvant la soutenir au-dessus du monde sensible dans la région de l'infini, elle retombe accablée sur elle-même dans le sentiment de son impuissance et de son néant. C'est là l'élément de douleur que renferme l'impression du sublime, élément que déjà Burke a bien reconnu, mais qu'il a trop restreint en l'assimilant à la terreur. Sans doute que le sublime en nous écrasant de sa grandeur, nous inspire quelque chose d'analogue à la crainte ; mais, comme toute idée d'un danger réel ou imaginaire, qui seule peut produire la terreur, est contraire à l'impression esthétique, il ne faut pas confondre deux choses essentiellement différentes. La frayeur réelle détruit complétement le sentiment du sublime ; la vue d'un orage n'a aucun charme pour celui qui a peur du tonnerre, et l'admiration ne trouve aucune place dans l'âme du navigateur qui voit l'Océan prêt à l'engloutir.

Cette impression analogue à la crainte, qui résulte d'une comparaison instinctive de notre néant avec l'infinie grandeur du sublime, se trahit, à son degré le plus intense, par cette sensation de *frisson*, accompagnée d'horripilation, que le beau produit déjà chez les natures très-impressionnables, mais qui appartient plus décidément au sublime. Elle se combine aussi, à un plus haut degré, avec cette suspension momentanée de la réflexion que nous appelons l'*étonnement*, et qui résulte de l'inattendu.

Si le sentiment du sublime se bornait à cela, il

aurait certes bien peu d'attrait pour nous. Au lieu de nous élever, il nous humilierait en nous donnant la conscience de notre faiblesse et de notre néant. Aussi Burke tombe-t-il dans le ridicule quand il veut faire dériver de l'impression même de la crainte, le plaisir qui accompagne le sublime. Suivant lui, le mouvement imprimé à nos organes par l'émotion de la terreur dans de certaines limites, peut éveiller des sensations agréables, en débarrassant les vaisseaux des obstructions pénibles qui les affectent. Déjà pour le beau, Burke avait placé la cause du plaisir qu'il fait naître dans un relâchement des fibres du corps. Faire du beau un *relâchant*, et du sublime un *désobstruant*, voilà certes une singulière manière d'en expliquer les effets ! Il faudrait ainsi les reléguer dans la matière médicale, et un médecin pourrait les prescrire à ses malades contre les obstructions et l'éréthisme.

Non, le sentiment de plaisir qui s'allie au sublime, tout comme celui qui dépend de l'intuition du beau, ne résulte pas, et ne saurait résulter d'une cause purement physiologique. On a vu déjà que, dans le beau, il découle immédiatement du dégagement du principe libre en nous, qui s'opère à la vue de la beauté. Or, si le sublime nous élève avec plus de puissance encore que le beau, c'est qu'il met en jeu, avec plus d'énergie, ce même principe, le plus noble et le plus profond de notre nature. L'âme, en effet, ne reste pas sous le poids de cette impuissance de l'imagination à embrasser le phénomène sublime. Elle se relève avec un essor d'au-

tant plus rapide qu'elle a cédé davantage à la première impression. Elle appelle à son aide cette faculté de concevoir l'infini et l'absolu, qui l'élève au-dessus du monde sensible, et, par le secours de son activité libre, elle se dégage irrésistiblement des entraves de la forme, et retrouve sa propre grandeur dans celle de l'idée qu'elle saisit au-dessus du phénomène. De là ce sentiment d'élévation, d'énergie, de noble confiance en nous-mêmes qui nous transporte à l'aspect du sublime ; car, par le réveil de notre propre force, il nous fait franchir les limites de la réalité, et nous ramène ainsi à la vraie source de notre nature impérissable.

Cette manière de concevoir et d'expliquer le sublime est, à peu de chose près, celle de Kant, que Schiller a développée avec plus de mouvement et de poésie que le sévère philosophe. Nous la dégageons seulement du principe de *subjectivité* propre au système kantien, et qui domine ici plus exclusivement encore que dans la théorie du beau. Kant, en effet, pose bien en fait que tout ce que nous saisissons du phénomène du beau se passe en nous seulement ; mais il admet cependant que l'objet beau en soi renferme une qualité quelconque d'où dépend notre impression. Cette qualité, il est vrai, nous ne pouvons jamais la voir, cachée qu'elle est derrière le phénomène ; mais son existence n'est pas mise en doute. Dans le sublime, au contraire, Kant n'admet pas même cette faible donnée d'une réalité *objective*. Suivant lui, le sublime n'est absolument qu'en nous, et n'est pas autre chose que la

conscience acquise de notre supériorité sur la nature. Il ne laisse en partage à celle-ci que l'élément de la *quantité*, soit comme étendues, soit comme force. Cette qualité abstraite de la grandeur n'a en elle-même rien d'absolu. Ce qui nous semble grand dans un sens, nous paraît petit dans un autre. La montagne et l'Océan que nous jugeons sublimes, ne seront plus à nos yeux qu'un grain de sable et une goutte d'eau, si nous les comparons à l'ensemble de notre système solaire. Il n'y a donc en fait rien de sublime dans la nature; et celle-ci n'est que l'occasion du réveil en nous d'une faculté qui dépasse infiniment toute mesure sensible. C'est l'impuissance de l'imagination à saisir l'objet sublime dans son entier, qui amène forcément l'intervention de la *raison*, comme faculté d'embrasser la totalité absolue, vis-à-vis de laquelle toute grandeur finie disparaît.

Cette théorie toute subjective a été adoptée aussi par Schiller, et, plus tard, par plusieurs autres. Même ceux qui ne sauraient renoncer, pour le beau, à quelque réalité extérieure, penchent à ne chercher qu'en nous-mêmes la source du sublime. Cette manière de voir semble prêter cependant à quelques objections difficiles à écarter.

Le point de vue de Kant se fonde essentiellement sur la supposition d'une impuissance totale de l'imagination à saisir dans son ensemble la forme, le phénomène extérieur du sublime; mais cette supposition est-elle bien justifiée? Tout objet sublime, même le plus vaste, n'est-il pas contenu dans l'étendue de notre horizon visuel? et, par

cela même que nous le voyons comme un tout, est-ce que notre imagination n'en dépasse pas les limites? Et les objets d'une moindre étendue, mais d'un caractère incontestablement sublime, comme une cataracte, un glacier, un grand fleuve, un vieil arbre, etc., ne les saisissons-nous pas d'une seule vue et sans aucun effort? Si l'imagination n'avait à faire qu'à la forme, elle n'aurait certes aucun besoin du secours de la raison, et ses propres forces suffiraient à tout. Il doit donc y avoir une autre cause de cette impuissance de l'imagination, et cette cause, c'est sans doute l'incommensurabilité qui existe, dans l'objet même, entre la forme et l'idée. L'imagination saisit bien la forme sensible, mais elle s'efforce en vain de saisir l'idée, parce que la forme ne l'exprime pas immédiatement comme dans le beau. Celle-ci se présente ainsi comme une grande énigme qui retombe de tout son poids sur l'imagination incapable de la résoudre. C'est alors que l'âme oppressée se dégage de la forme, pour s'élever à l'idée comme à son complément nécessaire.

Une autre objection à la théorie de Kant, c'est qu'elle laisse en dehors toute une classe d'effets sublimes qui ne sont pas du domaine de la nature extérieure, mais qui se rattachent directement à la liberté morale de l'homme. Le spectacle de la lutte du principe libre, et de son triomphe sur tous les intérêts de l'existence finie, produit à un haut degré l'impression du sublime. L'art et la poésie tirent de cette source les principaux effets de ce genre. Toute la sublimité du Laocoon. celle

du Prométhée enchaîné, celle du *Qu'il mourût !* de Corneille, repose sur cette donnée. Or, que signifieraient ici l'effort et l'impuissance de l'imagination pour saisir une forme trop vaste? Le sublime alors se concentre, comme forme, dans les limites les plus étroites, dans un mot, dans un regard, dans l'expression d'une physionomie. Il jaillit immédiatement du choc de la contrainte extérieure et du principe invincible de la liberté intérieure. Cette vue seule réveille en nous la conscience de cette même opposition, et le sentiment de notre vraie grandeur dans celui de notre indépendance morale absolue. Prétendra-t-on ici également que le sublime n'est qu'en nous, et non pas dans l'objet? Mais notre impression n'est autre chose que le reflet de ce qui se passe au dehors de nous. La théorie de Kant reste donc ici inapplicable, et ne semble avoir en vue que les phénomènes du sublime dans la nature extérieure d'où Kant, en effet, tire tous ses exemples.

En résumé, nous plaçons donc dans l'objet même cette opposition de la forme et de l'idée que Kant ne veut reconnaître qu'en nous-mêmes. Nous ne disons pas avec lui que la nature n'est point sublime. Nous pensons que, si le sentiment du sublime nous appartient nécessairement, ce que personne ne peut nier, la qualité de l'objet qui produit en nous ce sentiment est tout aussi nécessairement en dehors et indépendante de nous. Or, cette qualité, c'est ce que nous appelons en lui le sublime. D'ailleurs ici, comme pour le beau, la totalité du phénomène résulte du concours simultané du sujet

et de l'objet, et ses deux côtés pris à part n'ont plus aucune signification. Pour que le sublime soit, il faut qu'il soit senti, et pour qu'il soit senti, il faut qu'il soit.

Le sublime que l'on pourrait appeler *moral*, par opposition à celui de la nature, a fixé surtout l'attention des critiques, parce que l'art en fait un emploi plus étendu. Longin, dans son *Traité du sublime*, qui renferme d'ailleurs des éléments très-hétérogènes, ne l'a considéré que sous ce point de vue. Il en a bien décrit l'effet lorsqu'il dit « que « le sublime élève l'âme, et lui fait concevoir une « plus haute opinion d'elle-même ; qu'il la remplit « de joie et d'un noble orgueil, comme si elle eût « produit les choses qu'elle vient simplement « d'entendre. » C'est qu'en effet, le sublime moral, en se fondant directement sur la lutte du principe libre, réveille en nous le même principe avec plus de force que le sublime extérieur qui ne le met en jeu que d'une manière indirecte. Toutefois les éléments essentiels du phénomène sont les mêmes dans les deux sphères, et le plaisir complexe qui l'accompagne est aussi le même. Tout comme dans le sublime de la nature, nous dépassons les limites de la forme pour nous élever à l'idée; et la lutte extérieure, transportée dans notre âme, y fait surgir le même contraste, et y amène le même triomphe.

C'est aussi directement à ce réveil du principe le plus intime, le plus constitutif de notre nature, qu'il faut, je crois, attribuer le fait d'un accord plus général chez tous les hommes et dans tous les

temps, sur ce qu'on proclame comme sublime. Le beau peut varier dans des limites plus étendues, par cela même que l'idée s'y révèle à des degrés divers et sous différents aspects, et qu'ainsi elle entre en rapport avec des conditions plus complexes de sentiment et d'appréciation individuels; tandis que le sublime, faisant un appel direct à ce qu'il y a d'absolu dans l'homme, doit être compris par tous de la même manière. Je n'entends pas dire par là que tous les hommes indifféremment, l'ignorant comme le sage, le scélérat comme l'homme de bien, le sauvage comme l'homme civilisé, doivent nécessairement sentir le sublime, et le sentir de la même manière; car il faut évidemment un certain développement des facultés intellectuelles et morales pour s'élever à la hauteur de ce phénomène. Mais je dis que, cette condition étant donnée, les hommes de tous les temps et de tous les lieux s'accorderont mieux dans leurs jugements sur le sublime que sur le beau. Celui-ci, en un mot, est plus national, celui-là plus cosmopolite.

C'est encore au même principe que l'on doit rattacher le fait de la connexion plus intime du sublime avec le sens moral. Le beau, sans doute, moralise l'homme; mais son action est douce et conciliante, tandis que le sublime nous arrache irrésistiblement aux passions basses et au vil intérêt de l'égoïsme. Le beau nous influence indirectement et sans rien commander; le sublime s'empare de nous et nous maîtrise avec une autorité presque impérative. C'est ainsi que le beau et le

sublime, dérivés d'une source commune, concourent au bonheur et au développement moral de l'homme, mais par des voies diverses et en se complétant l'un par l'autre.

CHAPITRE X

Le ridicule

Après le sublime le ridicule. La transition ne paraîtra pas trop brusque si l'on se souvient de l'adage que *du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas.* Cet adage, en effet, renferme un sens profond ; car il implique l'existence de quelque analogie essentielle entre les deux termes opposés d'ailleurs d'une manière si tranchée. Que peut-il signifier en fait, si ce n'est que la transition de l'un à l'autre s'opère soudainement ? Et comment expliquer cette transition facile et rapide sans admettre dans tous deux l'action des mêmes principes ? L'opposition résulterait alors d'un changement de rôle, d'une interversion dans le jeu des forces agissantes, ce qui expliquerait tout à la fois, et le contraste et l'analogie. Voyons si l'analyse du ridicule justifiera cette hypothèse.

En abordant ce sujet, nous sentons tout de suite que nous avons à faire à un phénomène plus complexe encore que le beau et le sublime. Le ridicule est un Protée qui se joue des définitions, un feu follet qui danse devant le grave philosophe, qui

fuit et reparaît au loin au moment où l'on croit le saisir. C'est ce qui a fait dire à Jean-Paul que le ridicule n'est jamais entré dans les définitions des philosophes, *si ce n'est malgré eux et à leur insu.* Gardons-nous donc des définitions, et cherchons à circonvenir le Protée pour réussir à l'enchaîner.

Le ridicule d'abord se présente à nous avec ce même caractère d'indépendance absolue qui constitue les phénomènes esthétiques. Les critiques s'accordent à reconnaître que sa première condition, c'est l'absence de tout intérêt passionné ou rationnel ; et il est évident, en effet, que tout élément de ce genre ramènerait l'esprit au sérieux. Aristote déjà fait observer que le ridicule naît de la représentation des faibles et des vices légers de l'esprit, ainsi que des petits défauts extérieurs ; c'est-à-dire qu'il ne doit réveiller en nous ni haine, ni mépris, ni pitié. C'est par ce caractère seulement que le rire devient esthéthique, et prend sa place au nombre des éléments que l'art met en œuvre.

Une autre considération nous conduit au même résultat. L'homme seul, parmi les êtres naturels, est capable de sentir le ridicule, et de l'exprimer par le rire, comme seul aussi, il reçoit l'impression du beau et du sublime. Ceci indique déjà que le ridicule doit tirer son origine du même principe, de ce principe de liberté qui fait de l'homme un être à part et le distingue des animaux.

On a signalé un très-grand nombre de sources du ridicule, et la difficulté d'en reconnaître la

vraie nature tient précisément à l'infinie multiplicité des faits et à leur variété. Pour se guider dans ce dédale, il faut commencer par les phénomènes les plus simples, et ce sont, sans contredit, ceux que nous présente immédiatement la nature extérieure. La première remarque qu'ils nous suggèrent, c'est qu'ils sont en très-petit nombre. Dans le monde inorganique, comme dans le règne végétal, comme dans la plus grande partie du règne animal, il n'y a pas le plus petit mot pour rire. Cette impression ne commence pour nous qu'à la vue de quelques-uns des animaux les plus intelligents, de ceux qui offrent quelques rapports de configuration avec l'homme, ou qui s'en rapprochent par des imitations plus ou moins grossières. Le singe en est l'exemple le plus frappant, parce que c'est lui qui, par sa physionomie et ses gestes, nous ressemble le plus. D'où vient cette envie de rire qui nous saisit déjà au seul aspect du singe ? De ceci, sans doute, que nous le comparons instinctivement avec l'homme, et que nous ressentons vivement l'incongruité qui résulte de ce rapprochement. Lorsque le singe se met à imiter gravement quelqu'une de nos actions, l'impression du ridicule devient plus vive encore, parce que le contraste se prononce d'une manière plus saillante ; et, si cette action est une de celles qui réclament l'emploi de nos plus hautes facultés, le ridicule augmentera, toujours dans la mesure de l'augmentation du contraste. Un des traits les plus plaisants de ce genre est sans doute celui des singes américains qui, lors de l'expédition des astronomes

français, venaient s'emparer de leurs instruments pour répéter avec un grand sérieux les opérations qu'ils avaient vu faire. Dans ce cas-là, nous avons d'abord la représentation réelle, objective, de l'action du singe, action à laquelle nous prêtons instinctivement une intention rationnelle, humaine, à cause de la ressemblance de figure et de gestes; puis éclate subitement la conscience de cette illusion momentanée, et alors la disparate immense entre l'action que nous voyons et l'idée scientifique qui devrait en être le but, provoque en nous le sentiment vif et soudain du ridicule.

On voit qu'ici le phénomène se complique déjà d'un double rapport. En premier lieu, celui de la figure et des gestes du singe avec l'homme, lequel rapport en lui-même nous paraît comique par le contraste. Ce premier rapport est pour nous l'objet d'une illusion rapide; l'idée de l'homme et celle du singe se confondent momentanément dans une même intuition. Mais, au moment où le singe regarde dans la lunette, il surgit un nouveau contraste entre les moyens de l'acteur et le but de l'action. Alors l'illusion se dissipe, et le sentiment de l'incongruité absolue des deux termes du rapport se fait jour par le rire.

Dans cet exemple emprunté à la nature, nous remarquons donc déjà deux degrés de complication du phénomène. L'un, à la première puissance, ne présente dans l'objet qu'un seul rapport et qu'un seul contraste; l'autre, au second degré, renferme un double rapport et un double contraste. Si l'on songe maintenant à la possibilité de faire permu-

ter entre eux ces éléments divers, on comprendra quelle variété de combinaisons il doit en résulter, surtout en passant de la nature dans le domaine de l'homme et de la vie sociale.

A la première classe des phénomènes du ridicule, qui ne se fondent que sur un contraste simple, appartiennent tous ceux qui se lient à la vue de certains défauts corporels, à certaines aberrations de manières, de costume, de langage, ou bien aux légers accidents qui mettent en opposition la situation momentanée d'une personne avec son caractère habituel, ou bien encore aux rapprochements subits d'idées incompatibles entre elles, comme dans les jeux de mots. Ces diverses sources du ridicule sont celles où le commun des hommes puise le plus abondamment. Les enfants, dont le rire éclate à tout propos, ne comprennent guère que ce comique au premier degré. Il faut déjà plus d'étendue dans l'intelligence, plus de libre mouvement dans l'esprit, pour sentir et préférer le ridicule qui dérive d'une complication plus grande des éléments contrastés.

Dans les cas indiqués, il faut que le fait ridicule se produise devant nous, soit par une juxtaposition momentanée des termes opposés, soit par une action qui nous permette de les réunir dans une même intuition. Qu'un grave personnage, par exemple, se laisse choir dans la rue, le ridicule résultera d'une comparaison rapide entre sa situation et son caractère. Si l'incompatibilité des termes entre eux est absolue, comme dans certains jeux de mots, il ne peut y avoir que juxtaposition;

mais il faut qu'une illusion d'un instant nous fasse croire à une liaison réelle entre les termes incompatibles. Pour cela leur juxtaposition doit être subite et inattendue. Alors la combinaison impossible est acceptée d'abord comme réelle; mais au moment où la réflexion intervient, l'illusion se détruit, la contradiction éclate et le rire en même temps.

C'est par suite de cette dernière condition que le simple rapprochement d'objets inanimés, sans rapport réel entre eux, ne devient comique que dans le cas d'une croyance passagère à la réalité d'un rapport. Ainsi quand Hogarth, dans ses comédiens ambulants, nous montre un acteur qui met sécher une paire de bas sur des nuages d'opéra, l'impression risible résulte de ce qu'on se figure un instant que ce sont de vrais nuages. Ce qui nous égaye, c'est la disconvenance entre le but et le moyen.

Cette première classe d'effets comiques peut s'élever d'un degré par l'addition de quelque idée significative qui reste comme résultat du conflit momentané des éléments contraires. Les jeux de mots mêmes, et les calembours, peuvent ainsi acquérir un sens qui leur appartient rarement. Quand Odry, parlant des grandes fresques peintes par Gros au Panthéon, disait: *Moi, je trouve que cela est plus gros que nature*, il faisait une critique peut-être juste du peintre et de son œuvre, et il reste à l'esprit quelque chose. Mais quand le même Odry, répondant aux applaudissements du public de Lyon, s'écrie: *Messieurs*,

vous êtes des gâte-Odry (des gâteaux de riz), tout se détruit à l'instant même, et il ne reste que le vide. C'est le calembour dans toute sa bêtise.

Kant (je demande pardon d'un rapprochement de noms qui a l'aîr d'une plaisanterie), Kant, dis-je, ne s'est occupé du ridicule qu'en passant, et sans en trop rechercher la nature. La définition qu'il en donne ne s'applique guère qu'à ce premier degré dont il vient d'être question. D'après lui, le ridicule consisterait dans une *attente de quelque chose, qui se réduit subitement à rien.* Jean-Paul réfute déjà cette définition en objectant que nous rions tout aussi souvent quand c'est l'*attente d'un rien qui aboutit à quelque chose.* Le fait est qu'elle ne convient qu'à un certain genre assez restreint de plaisanteries épigrammatiques et de pointes d'esprit.

Ce ne sont ici encore que les premiers éléments du ridicule, C'est en les combinant, et en les subordonnant aux phénomènes plus complexes du second degré, que l'art les élève au comique proprement dit et qu'il en tire un de ses plus puissants moyens d'expression. Le caractère comique résulte, en effet, d'une multiplicité de traits ridicules réunis entre eux de manière à se grouper autour d'une idée centrale, et à jaillir coup sur coup des contrastes variés qu'amènent les incidents de l'action. L'ensemble de ces effets peut se résumer sous deux grandes classes, le ridicule de *situation* et le ridicule d'*action*, lesquels se combinent encore entre eux de mille et mille manières. Mais quelles que soient leurs transformations,

on y retrouve toujours le double contraste qui a été signalé dans l'exemple des singes, savoir :

1° Un personnage offrant une disparate avec sa position sociale, avec le type normal de sa classe, soit par son extérieur, soit par son caractère.

2° Une seconde disparate entre la situation réelle et les actions de ce personnage, entre son but et les moyens qu'il met en œuvre, entre ce qu'il est et ce qu'il croit être.

Pour que l'impression comique se produise, il faut de plus que ces disparates n'existent pas pour le personnage lui-même, qu'il n'en ait pas la conscience, et que le spectateur seul, celui qui rit, les voie et les comprenne. Il faut, en un mot, que nous nous sachions dans le vrai, tandis que le personnage ridicule se débat dans les illusions dont il est le jouet. Ainsi, pour en citer un exemple, quand Sancho se tient pendant toute une nuit suspendu au-dessus d'un petit fossé, tandis qu'il s'imagine avoir sous lui un profond abîme, nous rions de grand cœur, parce que nous connaissons l'absence de tout danger, et que nous avons le sentiment d'une immense disparate entre l'effort très-sérieux de Sancho et la complète inutilité de cet effort. Cette impression s'accroît encore par la connaissance du caractère égoïste et poltron de l'individu.

C'est à Jean-Paul que revient le mérite de cette analyse ingénieuse, exposée en grande partie d'après lui. Il distingue trois contrastes qui concourent aux effets ridicules. Il appelle *contraste sensible*, le premier rapport donné immédiatement

par l'intuition ; *contraste objectif*, la disparate entre la situation ou l'action du personnage et le contraste sensible ; et *contraste subjectif*, celui qui s'établit en nous-mêmes, entre les deux premiers, par suite de notre connaissance du véritable rapport.

Il faudrait entrer dans des détails infinis pour suivre l'application de ces principes aux faits particuliers, et cela nous entraînerait forcément et prématurément dans le domaine de l'art. Je me bornerai donc à rechercher encore comment le plaisir tout particulier qui accompagne l'impression du ridicule se rattache aux éléments qui le constituent, quel rôle joue ce sentiment dans notre vie esthétique et morale, et quelle place il y occupe à côté du beau et du sublime.

L'impression du *ridicule*, comme l'indique son nom même, se manifeste à l'extérieur par le *rire*, c'est-à-dire par un mouvement convulsif plus ou moins violent et prolongé des muscles du diaphragme et des organes de la respiration, accompagné de ces éclats de voix que tout le monde connaît, et d'une expression très-caractéristique de la physionomie. Ces effets physiologiques sont donc beaucoup plus violents, plus matériels en quelque sorte, que ceux que produisent en nous le beau et le sublime. Bien que le rire soit soumis jusqu'à un certain point à l'influence modérante de la volonté, il tend à s'y soustraire, et il prend alors un caractère quelque peu vulgaire et contraire à la dignité de l'homme. Certains peuples qui font consister cette dignité dans l'impassibilité, comme les Turcs

et les indigènes de l'Amérique du Nord, se font une loi de ne point rire. Dans la bonne société, il est permis de rire, mais avec modération. Les gens du peuple rient souvent sans mesure, de même que les enfants, avec cette différence que, chez ces derniers, l'excès n'est jamais un défaut, parce qu'ils n'ont pas de décorum à garder.

Le rire s'accompagne à l'intérieur d'un vif sentiment d'hilarité et de contentement. Je ne parle ici que du rire esthétique; car ce qu'on appelle le rire amer, ironique ou méchant, appartient à une tout autre sphère. D'où vient cette hilarité, et quelle est la nature de ce contentement intérieur? Pour répondre à cette question, il faut examiner ce qui se passe en nous lorsque nous recevons l'impression du comique.

Ce qui nous est donné immédiatement par l'intuition, c'est le *contraste sensible*, autrement dit la forme du phénomène, par exemple le personnage ridicule et son entourage matériel. Ce premier terme peut appartenir déjà à ce que nous avons appelé le ridicule simple; mais il peut aussi être d'abord tout à fait indifférent, et ne devenir comique que par la connaissance des conditions qui le déterminent. Ainsi, par exemple, nous voyons un homme à longue barbe assis gravement et plongé dans la méditation; cette vue n'a rien que de très-sérieux. Mais on nous apprend que cet homme est un derviche qui regarde fixement le bout de son nez dans la conviction d'arriver ainsi à la plus haute extase religieuse. Alors nous rions, parce que notre esprit saisit rapidement le contraste irrationnel en-

tre le moyen et le but. Quand, au contraire, le personnage est déjà ridicule par son seul aspect ou par sa situation, ce contraste est saisi à première vue, et nous rions avant qu'il ait agi ou parlé, mais dans l'attente de ce qui va survenir.

On voit qu'ici le mouvement qui se produit en nous est tout autre que pour le beau ou le sublime. Dans le beau, la simple intuition de l'objet nous dévoile tout ce qu'il renferme; dans le sublime, elle nous élève forcément au-dessus de l'objet vers l'infini de l'idée; dans le ridicule, au contraire, la première intuition n'est qu'un point de départ, d'où l'esprit se met librement en quête pour en chercher le complément. L'aberration ou l'incongruité de la forme le pousse d'abord instinctivement vers l'idée normale pour comparer les deux termes; puis la signification ultérieure de ce contraste se développe par l'action, et conduit l'esprit à quelque idée plus générale qui produit une nouvelle disparate par la comparaison avec les termes précédents. Cette dernière idée est le point de repos de l'esprit, le lieu élevé d'où il contemple et juge le jeu capricieux des éléments en conflit. C'est là qu'il se sent dans le vrai, et au-dessus des illusions dont le personnage comique est la proie. De là ce sentiment de contentement de soi-même et de supériorité qui se joint toujours plus ou moins à l'impression du ridicule; tandis que le mouvement rapide et vif de l'esprit qui se joue au milieu des contradictions, lui donne à un haut degré la conscience de son activité libre et spontanée. Ce sont là les deux sources principales du

plaisir qui accompagne le sentiment du comique. Dans ce phénomène, la part du spectateur, le rôle de l'élément subjectif, occupent bien plus de place que dans le beau ou le sublime. Aussi le comique varie-t-il infiniment davantage, dépendant qu'il est nécessairement des conditions accidentelles de l'individualité.

Cette analyse de l'impression du comique peut paraître trop compliquée en présence de l'unité et de la clarté de l'impression elle-même ; mais il ne faut pas oublier que les éléments dont elle se compose, et qui ont été étudiés séparément, se réunissent et se confondent dans la simultanéité de l'effet, et que l'impression totale est leur résultante. Jean-Paul a exprimé cela par une image fort ingénieuse, quand il compare les ingrédients variés du ridicule aux matières qui servent à faire le verre, et qui, d'abord opaques, deviennent transparentes en s'unissant par la fusion.

On doit reconnaître, d'après tout ce qui précède, que le comique se rattache aux mêmes principes que le beau et le sublime ; c'est ce qui constitue l'analogie de ces trois phénomènes esthétiques; mais les principes sont mis en jeu dans tous les trois d'une manière différente, et c'est là ce qui les distingue profondément. Dans le beau, l'idée et la forme s'identifient et se revèlent directement l'une par l'autre ; dans le sublime, la forme conduit à l'idée, qu'elle n'exprime qu'imparfaitement et à laquelle elle se subordonne ; dans le comique, la forme se maintient comme forme vis-à-vis de l'idée qu'elle ne révèle qu'indirectement et parle con-

traste, de la même manière que le singe exprime l'homme. Le sublime et le comique se présentent ainsi comme une véritable antithèse. Tous deux se fondent sur un rapport incommensurable entre la forme et l'idée ; mais dans le sublime, la forme tend à s'égaler à l'idée par l'infiniment grand ; dans le comique, elle se met en contraste avec l'idée par l'infiniment petit. L'adage que du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas, s'explique et se justifie par cette antithèse même ; car l'infiniment petit ne saurait trouver de meilleur contraste que l'infiniment grand, et le ridicule jaillit soudain de leur rapprochement inattendu. Un acteur qui laisse tomber sa perruque peut en tout temps exciter un léger rire ; mais si cet accident arrivait au vieil Horace au moment où il prononce le fameux : *Qu'il mourût* ! l'hilarité serait vive et générale. Paine Knight, dans ses *Principes du goût*, compare spirituellement l'effet que produit alors le ridicule, à celui de la goutte d'eau qui transforme subitement en une petite masse inerte un torrent de vapeur élastique capable de faire mouvoir de puissantes machines.

Cet antagonisme naturel du sublime et du comique nous conduit à rechercher quel est le rapport de ce dernier avec notre nature intellectuelle et morale. Le beau et le sublime se fondent nécessairement sur le vrai et le bien, parce que leur contenu substantiel n'est, et ne peut être, que l'idée, et que celle-ci, par son essence même, se rattache toujours au bien et au vrai. Ni le beau ni le sublime ne peuvent jamais se produire dans le faux ou dans

le mal ; et si le Satan de Milton, le type de toute une race de scélérats héroïques, est parfois sublime, c'est que l'archange tombé brille encore en lui; c'est que la libre énergie de l'âme, même dans sa révolte contre le bien, renferme encore un élément de grandeur morale, en tant que cette libre énergie est en elle-même la condition nécessaire de toute moralité.

Il n'en est pas de même du ridicule, qui repose essentiellement sur le contraste. En vertu de son indépendance absolue, il peut se tourner en ennemi contre l'idée, et n'y voir que l'occasion d'un contraste nouveau. La condition du comique n'est pas que l'individu qui en reçoit l'impression soit réellement dans le vrai, mais qu'il se croie, qu'il se juge dans le vrai, vis-à-vis des contradictions et des disparates du phénomène. Cette croyance peut être sincère; et alors le ridicule, confondant sans le savoir, la vérité avec l'erreur, s'attaque à l'une tout en croyant poursuivre l'autre. C'est ainsi que l'ignorance se moque quelquefois de la science, l'incrédulité de la foi, le sens vulgaire de la pensée profonde. C'est ainsi qu'Aristophane, en haine de l'esprit sophistique, flagelle la saine philosophie dans la personne de Socrate, et contribue peut-être à l'injuste condamnation de l'homme le plus vertueux de l'antiquité. C'est ainsi encore que le ridicule devient, entre les mains du sceptique, une arme puissante et dangereuse, un dissolvant actif de tout ce qui a droit au respect de l'humanité. Lucien chez les anciens, Voltaire chez les modernes, en sont les exemples les plus frap-

pants et les plus connus. Le Méphistophélès de Gœthe est un type admirable de cette alliance du mal avec le ridicule ; et il représente bien mieux le génie infernal que le Satan de Milton, lequel nous intéresse beaucoup trop par sa grandeur tragique.

Cependant, si le ridicule peut être puissant contre le bien, il peut l'être plus encore contre le mal. C'est en mettant au grand jour les contradictions intestines du vice et de l'erreur qu'il glorifie indirectement le vrai et le bien ; et c'est aussi par là qu'il prend une haute signification comme principe de l'art, dans la comédie. Il faut reconnaître encore que, si le ridicule porte en lui-même un principe d'égoïsme et de vanité, par cela seul que sa racine plonge dans la liberté du moi, il a néanmoins une grande valeur comme élément de sociabilité et de bonheur dans la vie de l'homme. C'est, en effet, le ridicule qui fait, en bonne partie, la police des mœurs, qui empêche les écarts par la crainte qu'il inspire, et qui force ainsi bien des faiblesses, et même des vices à se cacher avec soin. C'est le ridicule, enfin, qui comme un joyeux génie armé de son léger sceptre de grelots, accompagne l'homme du berceau à la tombe, ajoute à ses plaisirs, le repose de ses fatigues, le distrait de ses douleurs, et le maintient libre vis-à-vis des nécessités de la vie matérielle, comme de la gravité, parfois un peu tyrannique, de la pensée et du devoir..

r
t
to
re
te
ler
du
tai
sidé
du b
en r
Or
comm
sans
osé
par e

CHAPITRE XI

Le laid

On s'occupe rarement du laid dans les théories du beau. Le sujet, il est vrai, n'est pas attrayant, mais ce n'est point une raison suffisante pour l'exclure des recherches philosophiques. Le naturaliste étudie les plus hideux insectes avec le même intérêt que les plus brillants papillons, et y trouve des faits tout aussi importants pour l'anatomie comparée. Il en est de même du laid, qui renferme un problème esthétique aussi digne d'attention que le beau, par cela seul qu'il est également et purement esthétique. D'ailleurs l'étude du laid a pris quelque importance depuis que certains poëtes, voire même certains artistes, le considèrent, en quelque sorte, comme un condiment du beau, comme une épice de haut goût propre à en relever la saveur.

On se contente ordinairement de définir le laid comme étant le contraire du beau. Cela est vrai sans aucun doute; mais cela n'apprend pas grand'-chose tant que le beau lui-même n'est saisi que par le sentiment, et reste une énigme pour la pen-

sée. Et si, déjà pour le beau, on s'en tient volontiers à l'impression et au plaisir immédiat, combien moins est-on tenté de scruter la nature du laid qui ne promet d'agrément d'aucune espèce? La définition ci-dessus, prise dans son vrai sens, n'est pas cependant sans valeur ; car elle implique par elle-même que le beau et le laid sont des choses de même nature, puisqu'on les oppose nécessairement. Le véritable contraire d'une chose n'est pas, en effet, ce qui en diffère complétement ou ce qui n'en diffère qu'en degré, mais bien ce qui en constitue l'antithèse réelle, par une interversion de principes identiques de part et d'autre. Ainsi l'obscurité et le froid ne sont pas les vrais contraires de la lumière et de la chaleur, mais un moindre degré seulement de chaleur et de lumière; tandis que le mal est réellement le contraire du bien, parce que les mêmes forces agissent dans l'un comme dans l'autre et ne sont opposées que par leur direction. Il résulte de là que l'analyse du laid doit nous donner les mêmes éléments que celle du beau, et que le laid ne peut être, comme je crois l'avoir dit déjà, que le beau renversé.

C'est là ce qui donne *a priori* un intérêt particulier à l'étude du laid ; car il devient ainsi comme un moyen de contrôler la théorie du beau, comme une pierre de touche pour en vérifier la valeur. Voulez-vous savoir ce que vaut une définition du beau ? renversez-la dans ses termes et appliquez-la au laid. Si elle résiste à cette épreuve, elle est bonne; sinon il faut la rejeter. Nous avons employé déjà ce procédé pour deux définitions qui se

sont évanouies en fumée. Si le beau n'était que la *variété dans l'unité*, le laid devrait être *la variété sans unité ou l'unité sans la variété*, ce qui n'est vrai d'aucune manière, puisqu'au contraire le laid est d'autant plus laid qu'il a plus d'unité et de variété. Il en est de même de la singulière définition de Hemsterhuys que j'ai citée ailleurs et que je ne répéterai pas. On concédera aussi sans difficulté que le laid ne saurait se confondre avec l'inutile, avec l'imparfait ou avec le mal, et on condamnera du même coup les définitions du beau qui le ramènent à l'utilité, à la perfection ou au bien.

Appliquons donc aussi cette méthode de contrôle à la manière dont nous avons considéré le beau, et voyons s'il en sortira quelque lumière sur la vraie nature du laid. Nous avons été conduits à définir le beau, au point de vue général, comme l'*harmonie* de l'idée et de la forme dans l'expression sensible de l'idée par la forme. D'après cela, le laid doit consister dans la *disharmonie* de ces mêmes principes et de l'expression sensible qui en résulte. Voilà une définition qui, de prime abord, se présente au moins comme acceptable. Il s'agit de rechercher si elle se confirmera par l'observation des faits, et si elle expliquera suffisamment les caractères distinctifs de la laideur.

Prenons, comme toujours, nos premiers exemples dans la nature, où le laid se montre souvent en contraste avec le beau. En quoi un être organisé nous paraît-il décidément laid ? En ceci, sans doute, qu'il ne reproduit son idée ou son type que travesti, en quelque sorte, par une forme rebelle qui s'éman-

cipe d'une façon désordonnée. Un degré moindre de laideur est celui où la forme reste en arrière de son type, et ne le révèle ainsi qu'imparfaitement. Dans les deux cas, il y a disharmonie ou disconvenance entre l'idée et la forme ; mais, dans le premier cas, le laid á un caractère plus absolu. Nous disons, relativement parlant, qu'une plante est laide quand elle est mal venue, qu'un animal est laid quand il reste chétif dans son développement. Nous les comparons alors au type de leur espèce seulement, et la forme ici pèche par défaut. Mais la laideur, au contraire, est bien plus prononcée quand la forme pèche par excès, s'écarte violemment du type et entre en révolte contre l'idée. Il en résulte alors ce que nous appelons une difformité, une caricature, un monstre. L'idée se révèle il est vrai, mais dénaturée et comme à l'état de distortion. C'est le caractère que nous offrent certaines organisations des animaux inférieurs qui nous paraissent horribles, parce qu'elles s'écartent le plus du type général de l'animalité. La nature toutefois ne se livre à ces excentricités que dans les basses régions de la vie organique ; elle cache ses monstres dans les ténèbres, au sein de la terre et dans les abîmes de l'Océan, comme si elle en avait honte. Dans les créations d'un ordre supérieur, elle modère de plus en plus ses écarts, et, si le singe est une caricature de l'homme, sa laideur n'est plus repoussante, et se tempère par le mélange du comique.

C'est un fait remarquable que la parcimonie de la nature dans l'enfantement des formes laides à l'extrême. Dans le monde inorganique, il n'y a pas,

à proprement parler, de laideur, mais plutôt quelquefois absence de beauté ; et cela précisément, parce que l'idée se montrant peu ou d'une manière vague, il ne saurait y avoir de disconvenance prononcée avec la forme. Le paysage que nous appelons laid n'est en fait qu'aride ou pauvre ; nous ne le jugeons tel que par voie de comparaison générale, sans le rapporter à un idéal déterminé. Dans l'ensemble de la nature, c'est le beau qui domine victorieusement, et la laideur n'est qu'une exception, un détail qui se dérobe à la vue. Le laid ne se produit décidément que dans les formes animales qui ont peu de masse par elles-mêmes, et de plus les formes exceptionnelles sont ordinairement soustraites à nos regards. N'y a-t-il pas là une intention providentielle à l'adresse de l'homme, auquel le beau a été donné comme un élément de bonheur et de développement moral ? Que deviendrions-nous si la vue du laid nous entourait d'une perpétuelle souffrance ? Avant que l'homme eût paru sur la terre, la nature produisait sans scrupule ces formes monstrueuses que les couches terrestres recèlent encore dans leur sein ; mais, sous l'œil d'une intelligence qui la juge, elle est revenue de plus en plus à l'ordre, à la convenance et à la mesure.

Dans la série ascendante des formes organiques, le laid suit une marche exactement parallèle à celle du beau ; il l'accompagne, pour ainsi dire, comme l'ombre accompagne le corps, en se réglant toujours sur le degré de la beauté relative. A mesure que l'idée et la forme se révèlent plus complétement l'une par l'autre, les discordances acci-

dentelles prennent un caractère plus prononcé, et c'est chez l'homme, la plus belle des créatures, que la laideur nous impressionne aussi le plus désagréablement. La figure humaine nous paraît d'autant plus laide qu'elle redescend davantage vers l'animalité, et qu'elle s'éloigne par conséquent du type le plus parfait de la race. Quand l'imagination de l'homme, dépassant la réalité, cherche à concevoir la suprême laideur pour en affubler le génie du mal, c'est en amalgamant les formes animales par des combinaisons impossibles qu'elle s'efforce d'y arriver ; c'est en donnant au diable une face bestiale, des cornes, une queue, des pieds de bouc, qu'elle dégrade le type humain autant que cela lui est possible.

Ainsi dans toute la chaîne des êtres, la disconvenance de la forme et de l'idée se présente comme le critère général du laid ; et notre définition se justifie, et justifie par contre-coup, celle que nous avons donnée du beau. Mais sa vérité ressort encore d'une autre considération. Si le beau est une harmonie, un équilibre, une fusion des deux éléments qui le constituent, son degré le plus élevé ne peut se trouver, pour ainsi dire, qu'un en seul point déterminé, lequel est précisément celui de l'équilibre même; autrement dit, il ne peut y avoir qu'un idéal pour chaque réalisation du beau comme pour sa manifestation la plus haute. La beauté peut varier sans doute, mais dans une mesure très-modérée, et en se maintenant toujours à proximité de l'idéal. On reconnaît sur-le-champ qu'il n'en est point ainsi pour le laid, et que les variations de la lai-

deur sont infinies dans le champ des possibilités. D'où vient cela, si ce n'est que la discordance peut se produire de mille manières, tandis que l'harmonie n'a qu'un seul mode de réalisation. Aussi, à vrai dire, il n'existe pas d'idéal du laid, et cette expression ne s'emploie qu'improprement pour désigner le plus haut degré de laideur.

Passons maintenant aux faits psychologiques, et voyons si le constraste dans le parallélisme se maintiendra à l'intérieur comme à l'extérieur.

L'impression produite par le laid est éminemment désagréable; elle nous affecte comme une profonde dissonance; mais, au même degré que celle du beau, elle est purement *esthétique*, et ne se rapporte immédiatement à aucun intérêt des sens, à aucune notion intellectuelle ou morale. Un objet laid paraît tel, non point par son goût ou son odeur, non point parce qu'il est inutile ou nuisible, mais parce qu'il nous déplaît. Ces divers caractères peuvent se combiner avec le déplaisir qu'il nous cause et le renforcer, mais ils ne le constituent point. La véritable source du déplaisir est renfermée en entier dans le phénomène esthétique lui-même, et ne peut se trouver que dans un désaccord profond entre celles de nos facultés qui sont mises en action. Le laid, comme le beau, est une *intuition*, laquelle nous donne à première vue la forme sensible et l'idée qu'elle exprime. Mais ici, au lieu de trouver l'idée telle que notre imagination la possède dans sa vérité, et telle que le beau la lui donne, nous n'en voyons que l'image déchue, faussée, contrefaite et caricaturée. Dès lors la satisfaction calme

et pure que produit en nous l'harmonie du beau, se change en trouble et en souffrance. Nous comparons instinctivement ce qui est à ce qui devrait être, et le sentiment du faux nous envahit et nous oppresse. Dans l'impuissance de rétablir l'accord primitif entre la forme et l'idée, nous rejetons le tout loin de nous; nous détournons la vue et nous fuyons bien vite pour échapper à cette discordance que nous ne parvenons pas à faire cesser en nous-mêmes.

On conçoit aisément que, dans ce conflit intérieur, le déplaisir est d'autant plus vif, à degré de laideur égal, que l'idée, dans sa vérité et sa beauté, est plus complétement possédée par le spectateur. Mieux on comprend le beau, et plus on déteste le laid. Pour le commun des hommes, la laideur n'est qu'une chose plus ou moins désagréable; pour l'artiste elle peut devenir un tourment. Les Grecs, ces ardents adorateurs de la beauté, repoussaient absolument le laid du domaine de l'art. Sous le ciseau de leurs sculpteurs, la tête de Méduse restait belle, quoique terrible; ils s'interdisaient toute image des furies; ils représentaient la Mort sous les traits du Sommeil son frère, et jamais elle ne leur apparut sous la forme de ce hideux squelette qui grimace à travers tout notre moyen âge. Si générale est cependant la répulsion qu'inspire le laid que, dans la plupart des langues, son nom même se rattache à la haine et à la crainte, comme celui du beau à l'amour. Aimer le laid nous semble une chose monstrueuse, et ne peut s'expliquer que par une aberration de l'esprit heureusement

fort rare, bien qu'elle ne soit pas sans exemple. On connaît l'histoire de ce fou original sicilien, le prince de Pallagonia, qui s'était complu à remplir son palais de toutes les choses les plus hideuses qu'il avait pu inventer. Énormités contre la symétrie, dérangements de perspective, contrastes heurtés de couleurs, formes disgracieuses, statues affreuses et monstrueuses, tableaux épouvantables, tout était mis à contribution pour produire le plus pénible des cauchemars. Il avait déployé une sorte de génie dans cette guerre acharnée contre le beau ; et Gœthe, le grand poëte et connaisseur de l'art, sortant de ce pandémonium, croyait avoir fait un mauvais rêve. C'est là un exemple curieux, mais unique à ce degré, des bizarreries dont l'esprit humain est capable.

Le contraste du laid et du beau se reproduit et se maintient dans leurs rapports avec notre nature morale. Le laid n'est pas plus directement immoral que le beau n'est moral ; mais de même que l'influence habituelle du beau élève l'âme et l'épure, de même la vue constante du laid amènerait une sorte d'abrutissement et une déchéance de nos facultés les plus nobles. Aussi la laideur est-elle partout comme le symbole du mal. Si Dieu est considéré comme la source éternelle du beau, si la beauté est l'apanage de ses anges, le diable, au contraire, est le père de toute laideur, et les créatures les plus hideuses forment son cortége de prédilection. Toutefois le laid, je le répète, n'a rien d'immoral en lui-même, et n'est, par rapport à nous, qu'un accident, qu'une forme tout exté-

rieure. Il n'y a aucun démérite à être laid, pas plus qu'il n'y a de mérite à être beau. La beauté est un heureux don, la laideur une disgrâce de la nature; mais la vertu reste indépendante de l'une et de l'autre.

Quant au jugement que nous portons sur le laid, il ne diffère en rien du jugement du beau, par cela même qu'il est esthétique. Il offre, à un plus haut degré peut-être, la même prétention à l'universalité et à la nécessité. Celui qui conteste le beau nous semble un profane, et nous le plaignons; mais celui qui défend le laid nous irrite et nous indigne. Cela vient de ce qu'ici l'impression qui détermine notre jugement est plus énergique et plus violente.

Il serait inutile de pousser plus loin le parallélisme, et de poursuivre le contraste dans tous ses détails. Il suffit d'avoir montré, par l'examen des points principaux, que le laid et le beau sont à la fois contraires et analogues; que l'un n'est pas seulement la négation de l'autre, mais que les mêmes éléments sont mis en jeu dans tous les deux d'une manière directement opposée.

Cette question une fois résolue, on peut se demander à quoi sert le laid dans la nature, et pourquoi le tourment n'en a pas été épargné à l'homme par le Créateur. Ceci touche à des problèmes de l'ordre le plus profond, et qui nous mèneraient bien loin si nous tentions de les aborder; car demander la raison d'être du laid, c'est demander celle du mal et de la douleur. On peut dire, d'une manière générale, qu'en toute chose le contraste est néces-

saire pour mettre en relief le côté lumineux du bien; que sans la laideur, nous priserions moins la beauté, comme sans le mal et la douleur, nous aimerions moins le bien et nous sentirions moins le bonheur. Mais une considération plus haute se tire du principe de la liberté morale que Dieu nous a donnée pour nous conduire au seul bonheur digne d'un être fait à son image. Dans ce point de vue, la nécessité des contrastes se justifie comme l'unique condition possible de l'exercice de la liberté. Le faux, le mal, le laid, opposés au vrai, au bien et au beau, sont des puissances ennemies que l'homme est appelé à combattre incessamment jusqu'à ce qu'il ait réussi à sortir vainqueur de la lutte; car c'est par l'effet de cette lutte même qu'il se met réellement en possession des trois grands principes de toute félicité future. Ce qui nous révèle en cela une intention providentielle, c'est la manière dont les conditions de la lutte sont données pour venir en aide à la faiblesse de la créature. Ainsi pour nous en tenir à l'objet de notre étude, la nature elle-même, en tant que force aveugle, reste indifférente au laid comme au beau, et n'obéit qu'aux nécessités logiques de l'organisation. Ses monstres sont, à cet égard, aussi parfaits que ses productions les plus belles. Il n'y aurait donc aucune raison pour que les phénomènes de la laideur ne se produisissent pas en nombre égal à ceux de la beauté, puisqu'ils n'intéressent en rien l'existence réelle des êtres. Pourquoi n'en est-il pas ainsi? Pourquoi l'extrême laideur reste-t-elle l'exception? pourquoi se dérobe-

t-elle à nos yeux, tandis que le beau éclate de toutes parts à la surface des choses? Cela ne peut s'expliquer que par une intention, par un dessein, par une pensée providentielle, dont la source ne saurait être cherchée dans la nature. Dieu nous donne le laid comme une condition nécessaire du beau, mais il ne nous le donne que dans la mesure indispensable pour l'accomplissement de ses fins. Tout en nous imposant la lutte, il en diminue le plus possible pour nous l'inévitable souffrance.

Ceci conduit naturellement à nous demander aussi jusqu'à quel point l'emploi du laid peut être permis dans l'art, lequel, en tant que culte du beau, semblerait devoir l'exclure entièrement. La question n'est pas inopportune; car ici les aberrations sont faciles, et il s'en est produit plus d'une fois de déplorables. Un réalisme mal entendu prétend opposer la vérité à l'idéal, tandis que l'idéal seul est la vérité vraie du beau. De là, et toujours sous prétexte de vérité, on s'est cru en droit de faire intervenir dans l'art les choses les plus nauséabondes de la réalité toute crue. On ne saurait méconnaître que, dans certains cas, le laid ne puisse servir à rehausser l'effet du beau par le contraste, et à faire ainsi l'office de repoussoir; mais la nature elle-même nous enseigne, par son exemple, que ce procédé ne doit être appliqué qu'avec une prudente réserve. Il faut que le laid n'apparaisse que dans l'exacte mesure nécessaire à l'emploi de son rôle, comme un moyen transitoire, comme une donnée passagère sur laquelle il est dangereux d'insister. C'est pourquoi la laideur ne

saurait à aucun degré être admise dans les arts de la forme, où elle se fixe invariablement, et devient ainsi la cause d'un déplaisir permanent. Il en est autrement dans la poésie, où les impressions se succèdent, se remplacent et s'effacent les unes par les autres. Ici un habile emploi des contrastes peut fournir des effets variés, et donner au poëte des moyens d'expression d'une grande énergie. C'est bien dans ce sens que Victor Hugo a préconisé la mise en œuvre du laid, et qu'il a cherché, comme par exemple dans sa création de Quasimodo, à nous réconcilier avec la laideur physique par la beauté morale. C'est là, sans doute, une combinaison très-licite, parce que le laid se trouve tempéré et, jusqu'à un certain point, transformé par la puissance d'un élément supérieur. C'est ainsi que, dans la réalité, une figure laide peut devenir belle par l'expression de l'âme. Mais Hugo a-t-il toujours gardé la juste mesure dans ses tentatives audacieuses? C'est ce que l'on peut contester tout en concédant le principe. Le plus grand maître à étudier pour l'emploi difficile du laid dans les œuvres d'imagination, c'est sans contredit Shakspeare. Il sait tirer de là les effets les plus surprenants, sans jamais nous laisser sous une impression brutale, prosaïque et pénible. Au moment même où il nous frappe, pour ainsi dire, d'un coup de laideur, il nous relève et nous guérit par la poésie, par la pensée, ou par le *humour*. Entre ses mains puissantes, le laid se transforme, s'idéalise et devient ce qu'il doit être, un élément de contraste passager qui glorifie le beau par une apparition fugitive.

CHAPITRE XII

L'éducation esthétique de l'homme

Nous avons laissé le beau au moment où, révélé par la nature dans une succession de formes de plus en plus parfaites, il est saisi, senti et jugé par l'homme, et où il trouve ainsi dans le domaine de l'esprit son complément nécessaire et sa véritable fin. Le mouvement du beau naturel, dans sa croissance progressive, s'est montré à nous comme corrélatif au mouvement de l'idée, en tant que celle-ci s'exprime immédiatement par les formes sensibles, par les apparences extérieures. Mais dans la psychologie du beau, nous n'avons considéré jusqu'ici l'esprit humain que sous son point de vue général et théorique. Nous l'avons pris tout développé pour le placer en face du beau naturel, et pour saisir, par l'observation, les phénomènes intérieurs que ce dernier fait surgir dans l'âme humaine. Cependant l'homme n'est pas une pure intelligence qui, de prime abord, se trouverait faite de toutes pièces, et prête à recevoir en elle-même le beau avec la variété de ses manifestations. Placé au sein de la nature comme dans un berceau,

l'homme naît et grandit au milieu d'un ensemble d'influences, de conditions et de lois, dont il dépend jusqu'à un certain point en vertu de son organisation matérielle. De là résulte, pour l'homme également, la nécessité d'un progrès, d'une éducation esthétique par laquelle il n'arrive que graduellement à sentir et à connaître le vrai beau. L'admiration de l'enfant ou du sauvage diffère beaucoup, soit par sa nature, soit par son objet, de celle de l'homme fait ou de l'homme civilisé ; et cependant les mêmes facultés sont mises en jeu chez les uns et les autres. Ceci s'explique par le fait du progrès. Dans tout phénomène esthétique, on doit retrouver, il est vrai, les éléments donnés par l'analyse psychologique ; mais les rapports mutuels de ces éléments peuvent et doivent varier suivant les circonstances. La prépondérance bien tranchée d'un principe sur les autres suffit à donner au sentiment esthétique un caractère particulier. Il faut voir maintenant si ces variations successives, ces combinaisons diverses des éléments psychologiques du beau, se produisent, dans la vie esthétique de l'homme, suivant un ordre déterminé ; en d'autres termes, il faut chercher la loi du progrès esthétique.

Si l'on considère d'abord l'homme individuel, on verra que les diverses qualités qui concourent au phénomène psychologique du beau, ne sont mises en activité que successivement et dans l'ordre même de leur importance relative. Ainsi, pour l'enfant, le beau se réduit presque uniquement au plaisir de la sensation ; la lumière et la couleur en

font à peu près tous les frais, et son admiration est purement instinctive. Un degré de plus dans le développement de l'intelligence amène, chez l'enfant, une faible entente du principe de la forme, mais de la forme à son état le plus élémentaire, celui de la régularité. Un cristal a plus de prix à ses yeux que la plus belle statue, et il préfère la mesure accentuée et les sons éclatants du tambour et de la trompette au chant le plus mélodieux. Cette prédominance de la sensation et de la simple régularité se retrouve également chez tous les hommes dont la culture est peu avancée. Le sauvage à cet égard ne s'élève guère au-dessus de l'enfant. Les effets matériels de la sensation, et leur intensité plutôt que leur qualité, jouent le principal rôle dans ses appréciations esthétiques. Même dans nos sociétés civilisées, beaucoup d'individus ne dépassent jamais ce premier et imparfait degré de sentiment du beau. Comme chez l'enfant, l'instinct y domine presque seul; l'homme ressent l'impression accompagnée de plaisir, mais il ne cherche point à s'en rendre compte.

Le sens du beau, proprement dit, ne se développe qu'au moment où l'homme se dégage des liens de la sensation et de l'instinct, au moment où il arrive à voir dans la forme autre chose que la forme elle-même, et à pressentir l'idée sous son expression visible. Je dis pressentir, parce que l'effet du beau, bien qu'il se produise à ce degré dans sa totalité, ne dépasse pas encore la sphère du sentiment et de l'imagination. Le beau est reçu et accepté comme un fait dont la cause reste et doit rester inconnue,

comme un phénomène dont le mystère ne doit pas être sondé. Car le sentiment, dans sa ferveur encore un peu exclusive, ne veut pas entrer en partage avec la pensée, et la réflexion appliquée au beau lui paraît une sorte de profanation. Ce point de vue est, en général, celui de la jeunesse, soit des individus, soit des nations. Le beau est senti avec force, avec passion, mais il n'est pas encore compris. De là, les aberrations individuelles qui sont propres à la jeunesse dans ses appréciations esthétiques. A ses yeux le beau se confond aisément avec le sentiment passionné, ou avec les caprices de l'imagination. Le goût n'est pas encore formé ; et les jugements sont dictés par un enthousiasme plus vif que réfléchi.

Ce second degré de développement esthétique pourrait se définir comme celui de la *spontanéité* pour le distinguer du premier degré où domine l'*instinct*. La spontanéité, en effet, tient le milieu entre l'aveugle impulsion de l'instinct et la réflexion libre ; elle constitue la transition de l'un à l'autre, car elle renferme en elle-même les données du premier et les conditions de possibilité de la seconde.

Il n'est pas accordé à tous d'arriver même à ce degré d'entente du beau où le sentiment domine, et qui précède le développement complet de la faculté esthétique. Chez un grand nombre d'hommes, la réflexion intervient et s'exerce sur les premiers et imparfaits éléments du beau pour les interpréter à sa manière, et les ramener, non pas à l'idée véritable qui lui reste étrangère, mais à

quelqu'une de ces notions plus ou moins étroites que nous avons reconnues comme incompatibles avec la nature réelle du beau ; je veux dire aux intérêts des sens ou à l'utilité matérielle. Chez ces hommes, le sentiment du beau existe en principe, mais ne se produit ordinairement que faussé par des influences étrangères. Celui qui a pris l'habitude de tout rapporter à la vie matérielle, devient incapable de ne voir dans le beau que le beau lui-même ; et comme, en vertu de l'usage, il appelle beau tout ce qui lui plaît, il est porté à le méconnaître dans ses expressions les plus élevées, et à ne le chercher que dans les objets vulgaires de ses prédilections habituelles. Paine Knight donne un exemple assez frappant de cette fausse manière de juger le beau. « Demandez, dit-il, à un fer-« mier qui élève des troupeaux pour la bouche-« rie en quoi consiste la beauté d'une vache ou « d'un taureau. C'est, vous dira-t-il, une tête pe-« tite, un cou rond, un grand corps long et droit, « soutenu par des jambes minces et courtes. Cela « ne ressemble guère à la beauté que Virgile at-« tribue à la génisse destinée à reproduire une « belle race :

.....Cui turpe caput, cui plurima cervix,
Et crurum tenus a mento palearia pendent.

« Tous les peintres probablement, et tous les « poëtes seraient en cela d'accord avec Virgile ; « mais, aux yeux d'un fermier, il n'y a rien de plus « contraire à la beauté. C'est que le poëte et le « peintre recherchent les formes où règnent la

« grâce et l'aisance, les formes qui unissent à l'é-
« légance qui leur est propre une sorte de di-
« gnité dans le port de l'animal ; tandis que le
« fermier ne voit chez l'animal que la quantité de
« viande qu'il peut fournir dans le temps le plus
« court et avec le moins de dépense possible. »

Le point de vue sensuel, dans l'appréciation du beau, a été admirablement caractérisé par Rabelais, avec sa verve inimitable et sa naïve profondeur, en son livre IV, chap. II, intitulé : *Pourquoi les moines sont volontiers en cuisine.*

« Vraiment, dit Epistémon, vous me réduisez
« en mémoire ce que je vis et ouïs en Florence, il
« y a environ vingt ans. Nous estions bien bonne
« compagnie de gens studieux, amateurs de péré-
« grinité et convoiteux de visiter les gens doctes,
« antiquités et singularités d'Italie. Et lors curieu-
« sement contemplions l'assiette et beauté de Flo-
« rence, la structure du Dôme, la sumptuosité des
« temples et palais magnifiques, et entrions en con-
« tention qui plus aptement les extolleroit, par
« louanges condignes, quand un moine d'Amiens,
« nommé Bertrand Lardon, comme tout fasché et
« monopolé nous dit : Je ne sais que diantre vous
« trouvez ici tant à louer. J'ai aussi bien contemplé
« comme vous, et ne suis aveugle plus que vous. Et
« puis, qu'est-ce ? Ce sont de belles maisons, c'est
« tout. Mais Dieu et monsieur saint Bernard notre
« bon patron soit avec nous, en toute cette ville en-
« core n'ai-je vu une seule rôtisserie. Et ai curieu-
« sement regardé et considéré : voire je vous dis
« comme espiant, et prêt à compter et nombrer,

« tant à dextre comme à senestre, combien et de « quel côté plus nous rencontrerions de rôtisse- « ries rôtissantes. Dedans Amiens en moins de « chemin quatre fois, voire trois, qu'avons fait en « nos contemplations, je vous pourrois montrer « plus de quatorze rôtisseries antiques et aroma- « tisantes. Ces porphyres, ces marbres sont beaux, « je n'en dis point de mal, mais les darioles d'A- « miens sont meilleures à mon goût. Ces statues « antiques sont bien faites, je veux le croire, « mais par saint Ferreol d'Abbeville, les jeunes « bachelettes de notre pays sont mille fois plus « advenantes. »

Nous arrivons maintenant au troisième degré et au point culminant de la culture esthétique. Le sentiment vrai, profond et passionné du beau renferme déjà, il est vrai, la totalité du phénomène ; mais cette totalité est encore indistincte. Il faut que le mouvement intérieur de l'âme, cette première ferveur qui l'agite à la vue du beau, se modère et s'apaise pour que l'âme, comme un miroir limpide, puisse refléter l'image pure et complète de la beauté. C'est alors seulement que naît la conscience de l'idée comme du principe central, comme de l'essence vivante du beau ; c'est alors aussi que les éléments divers, confusément associés par le sentiment spontané, se révèlent comme des moyens d'expression de l'idée dont ils dépendent, et autour de laquelle ils se groupent. Ils deviennent dès lors justiciables de leur principe, et aucun ne doit prendre sur les autres une prédominance qui troublerait l'équilibre de l'ensemble.

Le beau ne saurait plus être rapporté à aucun élément subordonné de sensation, d'intérêt ou de passion ; car, à la conscience de l'idée, se joint celle de son indépendance absolue de toute condition étrangère. En un mot, le beau est pensé, jugé, en même temps qu'il est perçu et senti, et le phénomène esthétique se produit avec tous les caractères qui lui appartiennent en propre.

Ce degré, le plus élevé de tous, peut être défini comme celui de la *liberté esthétique*, par opposition à la spontanéité du sentiment et à l'instinct de la sensation. Le beau ne s'impose plus à l'âme comme un fait énigmatique ; il est accepté librement, comme le serait une vérité, après avoir subi l'examen de la pensée. Dans ce point de vue, les degrés inférieurs du progrès esthétique ne sont point exclus ; leur valeur relative est, au contraire, pleinement reconnue ; mais ils sont limités respectivement à la part d'influence qui leur appartient et subordonnés à l'unité harmonieuse de l'ensemble.

Ce point de vue est aussi celui de l'âge mûr, soit des individus, soit des peuples ; et si le sentiment vrai du beau est moins répandu déjà dans la masse des hommes que le simple instinct esthétique, la compréhension réfléchie du beau se montre bien plus rarement encore. Dans l'histoire de l'humanité, les rares époques où cette entente a prédominé avec une certaine puissance forment comme autant de points lumineux, et bien distants les uns des autres ; et un seul peuple, peut-être, celui de la Grèce ancienne au point culminant de

sa culture, est arrivé à posséder le beau en quelque sorte comme un bien national.

Arrivé au plus haut degré du développement esthétique, l'homme individuel peut quelquefois s'y maintenir, quand l'influence de l'âge ne vient pas tarir chez lui les sources vivifiantes du sentiment et de l'imagination ; mais il n'en est pas de même de l'homme social. A peine les divers éléments de la culture esthétique sont-ils arrivés à un équilibre harmonieux, qu'ils tendent à se séparer de nouveau. Cet inévitable travail de dissolution est l'œuvre de l'incessante activité de l'esprit humain qui s'exerce, par la réflexion, sur les résultats mêmes de son propre développement. A la synthèse succède l'analyse. Après s'être élevé graduellement, par la sensation et le sentiment, à la compréhension complète du beau, l'homme se place en dehors du résultat obtenu, et le considère par la pensée réfléchie. Dès lors nécessairement le sentiment s'affaiblit, l'imagination s'éteint, l'idée tend à devenir abstraite, parce que l'analyse la sépare de ses formes sensibles ; le beau est jugé froidement, critiqué, disséqué, plutôt que senti et compris avec largeur et puissance. C'est là l'époque de la vieillesse esthétique des peuples et des individus, époque dont le caractère dominant est celui de la réflexion.

On reconnaît sans peine que ces degrés divers dans la manière dont l'homme sent et comprend le beau, ne sont en réalité que le développement successif, et dans un ordre déterminé, des facultés esthétiques. Je dis dans un ordre déterminé, parce

qu'en effet chaque degré de développement est la condition nécessaire de celui qui succède. Le sentiment esthétique ne saurait jamais précéder la sensation, et doit, au contraire, toujours précéder l'idée; la libre réflexion présuppose la spontanéité, comme la critique présuppose la création. Cet enchaînement nécessaire, cette genèse successive des transformations du sens esthétique, constitue la loi de son développement.

Jusqu'ici cependant, nous n'avons considéré ce mouvement progressif qu'en lui-même, indépendamment des conditions et des circonstances qui le provoquent et le déterminent. Nous n'avons saisi encore que le côté tout intérieur et subjectif de la question. Or l'homme n'est pas seulement un être de sentiment et de pensée, mais aussi, et avant tout, un être de volonté et d'action. Son rôle ne se borne pas à une réceptivité passive, à une contemplation stérile vis-à-vis du monde extérieur. Celui-ci ne doit être pour lui que la base de l'édifice qu'il est appelé à construire par son activité propre pour se créer une demeure digne d'une intelligence libre. Ce pouvoir créateur de l'homme s'exerce faiblement d'abord, puis avec une puissance croissante, à mesure que ses résultats se fixent pour devenir à leur tour le fondement de créations nouvelles. A peine l'homme se trouve-t-il en rapport avec la nature qu'il s'en empare comme d'un instrument pour la faire servir à ses fins. Celles-ci sont d'abord purement matérielles, et se lient aux premières nécessités de la vie et à la conservation des individus; mais peu à peu elles

s'élèvent aux intérêts sociaux, intellectuels et moraux. Et c'est ainsi que, par l'activité humaine, se forment graduellement, et les conditions du bien-être physique, et le langage, et les institutions sociales, et les arts et les sciences.

Nous n'avons à nous occuper ici de ce pouvoir producteur de l'homme que sous le rapport du beau, et en tant qu'il devient la source de l'art proprement dit. Où se trouve son point de départ? Quelles sont les phases de son développement? quel en est le terme le plus élevé? — Telles sont les questions qui renferment en elles-mêmes toute l'histoire de l'art et de ses destinées.

Au début de sa vie individuelle, comme de sa vie sociale, l'homme reçoit l'impression du beau instinctivement; il le voit et le sent avant de le juger, et surtout avant de songer à le reproduire. Cette impression première, il la reçoit immédiatement de la nature extérieure, puisque lui-même n'a rien créé encore. Il y trouve la source d'un sentiment de plaisir et de bonheur qu'il cherche à renouveler et à fixer. Il éprouve de l'attrait pour le beau; il le désire, il le poursuit, il s'efforce de s'en rendre maître pour le posséder d'une manière durable. Bientôt il fait plus; il reconnaît que les objets qui lui plaisent sont rares et disséminés; dès lors il les rapproche, il les réunit, il les combine entre eux, et, de ces combinaisons, il voit surgir de nouveaux effets, sources variées de plaisirs nouveaux. Enfin il fait plus encore; il tente de les imiter en façonnant à son gré la matière; il devient créateur; il fait de l'art.

Art et création ; ce sont là deux idées qui se lient d'une manière intime. Il n'est pas besoin de rappeler que le mot *création* ne doit pas se prendre ici dans le sens absolu, mais dans celui de reproduction librement accomplie. Ce qui importe, c'est de ne pas se laisser troubler par le principe de l'*imitation*, qui intervient, il est vrai, à la naissance de l'art, mais qui se montre bien vite insuffisant pour en résoudre les problèmes. Le moment viendra plus tard de lui assigner sa véritable valeur que l'on a grandement exagérée en y cherchant le principe générateur de l'art. Formation, création, puissance, telles sont les idées auxquelles les langues rattachent génériquement le nom même de l'art.

Dès l'instant où l'homme se dégage des premières entraves de la vie matérielle, sa productivité esthétique se développe, et l'art prend naissance. L'animal doué d'instinct, mais dépourvu de liberté, ne s'élève jamais au-dessus de la satisfaction des besoins physiques. Il construit sa demeure, et il la dispose de la manière la plus convenable à son mode de vivre ; mais il suit toujours le même procédé, sans s'écarter du but immédiatement utile. Il reçoit de la nature le vêtement qui le protége ; il le conserve avec soin, mais il ne le modifie et ne l'embellit en aucune façon. L'homme, au contraire, dès qu'il possède l'utile, cherche à y associer le beau. Ce beau, il est vrai, est encore bien imparfait, et tel qu'il peut résulter de cette enfance du sens esthétique qui s'élève à peine au-dessus de la sensation. Il ne se compose que d'emprunts faits directement à la nature parmi

ses productions les plus remarquables par la vivacité des couleurs et l'élégance de la forme, comme les pierres brillantes, les coquillages, les plumes d'oiseaux, etc. Ces divers objets sont appliqués en guise d'ornements, soit à la figure humaine, soit à l'entourage de l'homme, à ses ustensiles, à ses armes, à sa demeure. L'art, à ce premier degré, n'est encore que l'auxiliaire de l'utile ; le beau n'est qu'un attribut extérieur et matériel, et n'a pas son but en lui-même.

A ce premier état d'imperfection, la productivité esthétique est cependant déjà un acte de liberté, si on la compare avec l'aveugle routine de l'animal ; mais, relativement aux phases plus élevées de l'art, elle est encore dominée par l'instinct. Ce qui lui manque essentiellement, c'est la conscience de l'idée, soit dans les productions de la nature, soit comme le but des efforts de l'art. Delà les aberrations et les contradictions nombreuses dans la manière d'appliquer le beau, qui caractérisent cette enfance de la productivité, et sur lesquelles le scepticisme s'est appuyé plus d'une fois pour nier la réalité même du beau. La forme humaine, par exemple, n'est point encore comprise dans sa haute signification, comme l'expression la plus parfaite de l'idée organique dans la nature. Aussi, tout en voulant l'embellir, le sauvage la dégrade ordinairement, parce qu'au lieu de lui subordonner les ornements simples et grossiers dont il l'entoure, il les met au contraire le plus possible en relief. De là ces couleurs artificielles, ces tatouages barbares substitués au

teint naturel ; de là ces dents teintes en noir, en jaune, en rouge, en bleu ; de là ces déformations de la tête ou des membres ; ces nez, ces oreilles, ces lèvres percées pour les surcharger de corps étrangers, qui ne font que défigurer la physionomie. Cette barbarie du goût ne cesse que quand l'homme arrive à la conscience de sa vraie beauté, quand il saisit la forme humaine dans son idée, et qu'il apprend à la respecter comme le chef-d'œuvre de la création.

Pour cela, il faut que l'homme se délivre des premières entraves de la vie matérielle ; il faut que, par le progrès social, il en vienne à se comprendre lui-même comme un être intellectuel et moral ; il faut que sa sphère s'élargisse et embrasse non-seulement la famille, mais la patrie, non-seulement la nature, mais la société, non-seulement les nécessités matérielles, mais les devoirs de la vie. Il faut, enfin, que l'homme se dégage de la vie même et du monde extérieur, pour s'élever au-dessus et au delà aux principes invisibles qui régissent les choses visibles. C'est là tout un monde nouveau qui s'ouvre à l'activité humaine, un monde qui lui appartient en propre, puisque c'est elle-même qui se le crée comme le véritable domaine de la liberté et de l'intelligence.

Les intérêts plus graves que l'homme trouve dans cette nouvelle sphère, les grandes idées qui dominent la vie sociale, et qui se réalisent par les institutions, par les lois, par les nationalités, deviennent pour lui comme une seconde nature, aussi supérieure à la nature physique que l'esprit

est supérieur à la matière. Ces intérêts, ces idées ne se révèlent pas tout d'abord à la pensée humaine ; l'homme les pressent et les poursuit instinctivement bien longtemps avant de les comprendre ; il les saisit par l'intuition, par le sentiment, par la passion, avant de les concevoir rationnellement. Ses facultés esthétiques trouvent ici une grande et nouvelle carrière de développement. Il n'en est plus à cette admiration enfantine de quelques productions naturelles isolées, et à leur puérile application comme ornements ; c'est l'homme en action, avec ses penchants, ses passions, ses croyances, ses devoirs ; ce sont les conflits des intérêts sociaux d'individu à individu, de peuple à peuple ; c'est la religion avec sa grandeur et ses mystères, qui deviennent autant de sources abondantes d'impressions esthétiques, autant de stimulants énergiques pour la productivité de l'art.

L'homme cherchera donc à formuler ces impressions, à exprimer ces grandes idées d'une manière digne de leur grandeur ; mais où trouvera-t-il ses moyens d'expression ? car ici la forme ne se présente pas toute faite, comme dans la nature ; il faut que l'homme la produise pour arriver à donner un corps à ce qui est invisible. Et cependant cette forme, si elle doit être réelle, il faut bien que l'homme l'emprunte à la réalité, puisqu'il ne saurait la créer de toutes pièces. De là la nécessité de revenir à la nature pour lui demander les matériaux indispensables aux créations de l'art.

C'est alors, pour la première fois, que l'homme

se place en juge vis-à-vis de la nature, et qu'il arrive à la conscience de l'imperfection du beau naturel relativement au but plus élevé de l'art. La nature, en effet, n'est plus pour lui, comme au début, toute la réalité ; ses regards ont plongé dans le monde des idées, et ce sont les idées qu'il cherche aussi dans la nature. Or, soit qu'il ne la considère, en quelque sorte, que comme le corps visible des puissances invisibles auxquelles il adresse un culte, soit que, s'élevant à l'idée d'une Cause première, il ne voie dans la nature qu'un effet, qu'un produit de cette cause, il est certain que dès lors le monde extérieur n'est plus à ses yeux qu'une forme, dont l'idée seule constitue la signification et la valeur intrinsèque.

Le premier effet de ce nouveau point de vue, c'est de faire rejeter au degré le plus bas ces éléments bruts et imparfaits du beau que donne la sensation, et qui sont l'objet de la naïve admiration de l'homme inculte et de l'enfant. C'est la forme, et la forme en tant qu'expression de l'idée, qui devient l'élément principal du beau. La forme humaine, en particulier, ne commence qu'alors à être bien comprise ; parce que l'homme a acquis la conscience de sa dignité morale, et qu'une noble expression a remplacé la vulgarité de la vie matérielle. La figure humaine est ainsi devenue susceptible de révéler toute la richesse, toute la variété des sentiments intérieurs et des mouvements nuancés de l'âme. Aussi l'art s'en empare-t-il de préférence pour l'appliquer à l'expression des idées les plus hautes, et surtout à la personnifica-

tion des puissances invisibles qui sont devenues l'objet de son culte.

Toutefois, pour amener la forme à cette perfection qui la rend capable de réfléchir immédiatement l'idée pure, il faut à l'art beaucoup de temps et d'efforts ; et ceci est vrai, non-seulement de la forme humaine, mais de toutes les formes, matérielles ou non, que l'art emprunte à la réalité comme moyens d'expression, telles que la couleur, le son, le chant, le langage, etc. La première condition du progrès, c'est toujours la conscience, même obscure, de l'idée comme du dernier but à atteindre, comme de l'étoile polaire qui doit diriger l'art au travers de ses phases. Le progrès lui-même s'opère en raison de la solution plus ou moins approchée de ce problème essentiel : la révélation entière, absolue de l'idée par la forme sensible.

Or c'est là ce qu'on appelle l'*idéal*, et ce qui est en même temps le point culminant de la réalisation du beau. Idéaliser, c'est élever la forme à l'idée, et à l'idée dans toute sa pureté. Voilà ce qui distingue profondément l'art de la nature. Celle-ci, en effet, nous l'avons vu, ne produit le beau qu'autant qu'elle arrive à l'expression sensible de l'idée ; mais ce n'est pas là son but prochain. Le beau, chez elle, n'est qu'un élément de luxe, auquel elle ne sacrifie jamais les conditions essentielles à la conservation des êtres, et qui est fort sujet à péricliter dans le conflit des forces aveugles du monde matériel. Par le procédé de l'idéalisation, l'art élimine successivement de la forme tout ce qui est accidentel, tout ce qui tend à troubler la

lumière de l'idée; et il extrait ainsi, comme par un feu puissant, d'un minerai grossier, l'or pur de la beauté.

Le principe de l'imitation de la nature par l'art reçoit de ce qui précède son vrai sens, et sa sphère d'application. L'art imite la nature en tant qu'il y trouve à la fois les conditions matérielles de sa productivité, et le procédé par lequel l'idée et la forme se pénètrent mutuellement pour s'exprimer l'une par l'autre. Mais ces conditions, il ne les conserve pas telles qu'il les a reçues; ce procédé, il ne le copie pas servilement. Il se dégage, au contraire, de la nature pour s'élever à la pureté de l'idée ; puis il part de là pour reproduire librement la forme, en se proposant comme unique but cette harmonie complète des deux principes qui constitue le beau, et que la nature ne réalise que par exception seulement et à de rares intervalles.

Comme je l'ai dit, cependant, l'art n'arrive pas immédiatement à la conscience claire de ses moyens et de son but. Dans l'histoire des peuples, c'est par siècles que se mesurent ses phases, et il n'a été donné qu'à un petit nombre de nations privilégiées d'en parcourir toute la série. Chez celles-ci même, les premières origines de l'art se perdent dans la nuit des temps, et nous ne pouvons les entrevoir que par induction, à l'aide des faits analogues qui tombent sous notre observation. C'est ainsi que nous avons cherché à caractériser la première enfance de l'art par ce qui se passe encore chez les peuples sauvages. Par là, toutefois, je n'entends rien préjuger sur l'obscure question de l'origine historique des sociétés et de la civilisation

humaine. Il se peut fort bien que l'homme primitif n'ait point commencé par l'état sauvage. Ce que nous disons ici des phases de l'art ne doit donc pas s'entendre dans le sens purement chronologique; car ces phases diverses, ainsi que les degrés divers de culture, peuvent coexister chez le même peuple, dans les différentes couches sociales. C'est au point de vue philosophique qu'il faut considérer ce développement graduel de l'art qui résulte de sa nature même.

Entre la première période de l'art purement instinctif, et le moment où la productivité esthétique commence à se tourner vers l'expression de l'idée, il y a nécessairement une époque de transition, pendant laquelle l'homme prend possession du monde de l'intelligence, et se rend maître peu à peu des conditions matérielles de la forme. Chez les peuples les plus anciens, et aussi loin que nous pouvons pénétrer par l'histoire, cette période de transition et de préparation nous reste complétement inconnue. Les premiers développements des arts manuels, du langage, des institutions sociales, des religions, restent entourés pour nous de ténèbres épaisses. Mais il est évident que l'homme n'est pas arrivé de plein saut à élever ces édifices gigantesques dont les ruines nous frappent encore d'étonnement, ni à revêtir d'un langage riche et harmonieux les antiques traditions et les graves enseignements de la religion. Il faut admettre nécessairement un emploi antérieur et prolongé de ces moyens d'expression appliqués à des productions d'un ordre moins élevé. La maison doit

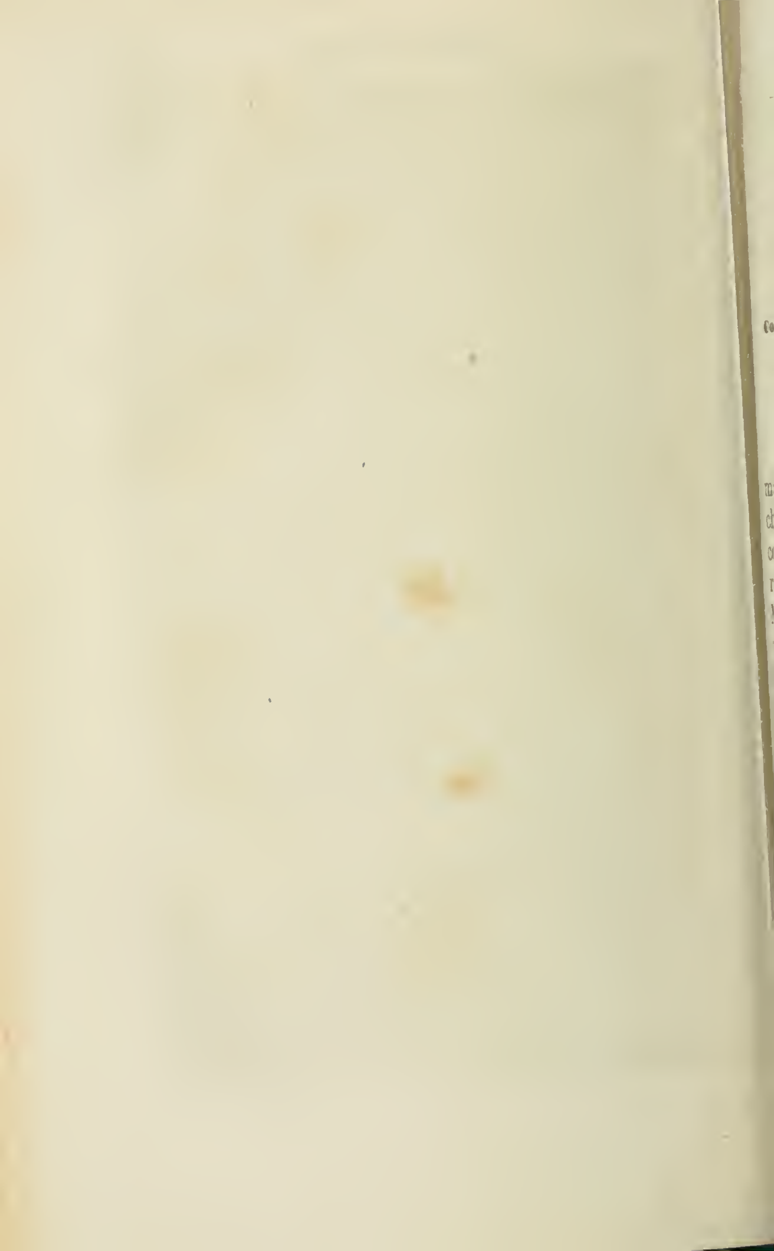
avoir précédé le temple, et le chant populaire aura retenti longtemps, sans doute, avant l'hymne sacré et le poëme héroïque.

Quoi qu'il en soit, cette phase de l'art, qui est la première historiquement parlant et la seconde au point de vue philosophique, offre un grand progrès sur les faibles débuts de la productivité esthétique. Ce qui en fait l'importance, c'est que l'art a trouvé enfin son véritable élément dans le domaine de l'esprit; c'est qu'il s'est proposé, pour ne plus le perdre de vue désormais, son vrai but, l'expression de l'idée. Ce qui constitue, d'autre part, son imperfection relative, c'est qu'il n'a pas encore acquis cette entente de ses moyens, cette liberté de mouvement, qui lui permettront plus tard d'atteindre à l'idéal. Il saisit, il est vrai, l'idée; mais il la saisit par l'intuition, par le sentiment, par l'enthousiasme; il se perd, il s'absorbe en elle; il en est possédé lui-même au lieu de la posséder. D'un autre côté, la forme, encore rebelle à ses efforts, ne se prête pas aux exigences d'une expression complète. Ces deux éléments nécessaires du beau, dont la fusion mutuelle est la condition de l'idéal, restent donc, jusqu'à un certain point, séparés l'un de l'autre. Dans le sentiment de cette disharmonie, l'art s'efforce de la vaincre par la quantité de la forme à défaut de la qualité, ou bien il a recours au sens symbolique pour suppléer à l'imperfection de l'expression directe. De là les deux caractères distinctifs des productions de cette époque, l'immensité, le gigantesque, le sublime de la forme, ou la signification abstraite, obscure, énigmatique du sym-

bole. La pyramide et le sphinx, dans l'art égyptien, sont des exemples de ce double mode d'expression.

Tous les efforts ultérieurs de l'art tendent dès lors à cette réconciliation de l'idée et de la forme qui est la réalisation du vrai beau. Pour cela, il faut que l'idée descende des hautes régions où l'esprit seul peut l'atteindre, pour s'humaniser en quelque sorte, pour se révéler dans la nature, et dans la vie de l'homme ; il faut aussi que la forme s'assouplisse et se renferme dans sa sphère propre qui est celle de l'apparence sensible. C'est à ces conditions seulement que l'infini et le fini, l'invisible et le visible, l'abstrait et le concret, peuvent se pénétrer et se produire l'un par l'autre dans un résultat commun, dans l'unité et l'harmonie du beau. Le beau devient alors le seul but de l'art, tandis qu'aux deux époques précédentes, il n'était qu'un accessoire, au service de la forme matérielle d'abord et ensuite de l'idée abstraite. La productivité esthétique n'obéit plus seulement à l'instinct ou à l'inspiration spontanée ; en acquérant la conscience d'elle-même, elle devient libre, de cette heureuse liberté qui réunit au même degré l'inspiration et la réflexion, la puissance qui crée et l'intelligence qui dispose et coordonne.

Tels sont les caractères généraux des trois phases de développement de l'art, lesquelles correspondent naturellement à celles du progrès esthétique individuel, puisque ce sont là les deux faces d'un même phénomène. Nous aurons plus tard à revenir sur ces idées, et à les préciser dans leur application à la poésie.



CHAPITRE XIII

Coup d'œil rétrospectif. L'art dans ses formes diverses

Jusqu'à présent l'art n'a été considéré que d'une manière toute générale. Ce que nous avons recherché, c'est la loi de développement du principe commun à tous les arts particuliers, savoir la faculté reproductrice du beau inhérente à l'esprit humain. Mais cette loi, dans sa généralité, n'est qu'une abstraction ; car il n'y a pas un art universel, mais bien des arts divers, dont chacun a son mode propre d'expression et son élément à soi. Il faut donc en venir à l'examen de ces formes spéciales, et en particulier de celle de la poésie qui nous occupera principalement.

Mais avant de nous engager dans les questions de détail, je crois convenable de jeter un coup d'œil en arrière sur le chemin parcouru, pour embrasser d'une seule vue et dans leur ensemble, les résultats obtenus jusqu'à présent. Ce résumé, en reliant entre elles les questions qui ont été abordées, les éclairera d'un nouveau jour, et assurera notre direction pour les études ultérieures.

Nous avons commencé par observer le développement du beau dans la nature, depuis ses premiers éléments matériels jusqu'à sa plus haute réalisation dans la forme humaine. Ce développement s'est montré à nous comme intimement lié à celui de la nature elle-même, en tant qu'elle s'élève graduellement à l'expression visible de l'idée par la forme. Arrivés à ce point, nous avons cherché, mais en vain, dans la nature, la raison d'être du beau ; bien plus, le beau même nous a paru inexplicable sans l'intervention d'une intelligence qui le sente et le comprenne. Pour compléter le phénomène du beau, il a fallu passer de la nature à l'homme, et voir de quelle manière il se reflète dans l'âme humaine. Cette recherche nous a fourni toutes les données du problème ; et nous avons pu dès lors définir le beau comme la révélation immédiate, intuitive d'un principe invisible, l'idée, par un principe visible, la forme ; comme l'union harmonieuse, au dehors et au dedans de l'homme, de tous les éléments qui concourent au phénomène esthétique.

Des rapports et des contrastes divers de ces éléments du beau, soit entre eux, soit relativement à nous-mêmes, nous avons vu surgir l'opposition du sublime et du ridicule : trilogie qui embrasse les combinaisons principales de ces éléments. Le champ des faits esthétiques semblait ainsi devoir être épuisé ; mais ici, au lieu de trouver le repos dans la solution du problème, nous sommes arrivés au point de départ d'une nouvelle série de développements, d'un autre monde esthétique plus

élevé, d'une nouvelle sphère de manifestation pour l'idée. A la réceptivité de l'homme pour le beau naturel, s'est trouvée intimement unie une faculté reproductrice, dont l'activité de plus en plus puissante a donné naissance à tout un ordre nouveau de phénomènes. C'est là le règne de l'art, dont nous avons signalé les phases principales.

Maintenant, si nous mettons en regard ces deux sphères de réalisation du beau, la nature et l'art, nous serons frappés des analogies profondes qu'elles nous présentent à côté de leurs différences. Ces analogies s'expliquent en partie par le principe de l'imitation, que nous avons apprécié dans ce qu'il a de vrai. Il est certain que la nature sert de point de départ à l'art, qu'elle lui fournit sa base réelle, qu'elle lui donne l'élément de la forme nécessaire à l'expression sensible. Mais il est une autre analogie plus générale que n'explique point l'imitation ; c'est celle de la marche progressive, de la loi de succession des phases. Celles-ci, en effet, présentent dans les deux sphères un parallélisme complet. Ainsi, dans l'art comme dans la nature, le beau débute par les éléments les plus simples et les plus matériels, et par ce caractère d'*extériorité* qui en fait un accessoire, un attribut accidentel, un ornement. Dans l'art comme dans la nature, le beau s'exprime ensuite par la grandeur de la forme, et tend ainsi au sublime, qui domine également dans les phénomènes de la nature inorganique et dans les plus anciennes créations de l'art. Enfin la nature, comme l'art, ne s'élève au point culminant du beau qu'en raison de ses pro-

grès vers l'idéal, c'est-à-dire vers la complète transfusion de l'idée dans la forme et de la forme dans l'idée; avec cette différence, toutefois, que la nature s'arrête en chemin ou ne produit l'idéal que comme un heureux accident, tandis que l'art en fait son but exclusif, qu'il l'enlève, en quelque sorte, au temps, et lui imprime le sceau de l'immortalité.

Or je dis que cette analogie profonde des phases de développement du beau dans les deux sphères ne saurait s'expliquer par le principe de l'imitation; et cela parce que la loi de ce développement présente, dans l'art, le même caractère de nécessité que dans la nature, et reste complétement indépendante des influences individuelles. L'art, il est vrai, ne se réalise qu'en passant, si je puis m'exprimer ainsi, par la filière des individualités artistiques, et chacune de celles-ci, prise à part, semble produire en toute liberté; et cependant toutes ces individualités libres en apparence, ne sont en dernier résultat, que les organes isolés de l'art, que les instruments partiels par lesquels il accomplit son œuvre au travers des siècles. Il en est de l'art comme de tous les grands principes qui régissent l'existence humaine; l'homme est appelé à les réaliser par ses propres efforts, mais les lois qui président à cette réalisation sont entièrement soustraites à son action. Est-il besoin d'ajouter que cela est fort heureux pour lui? car que deviendraient ces principes et ces lois s'ils se trouvaient livrés aux caprices et à l'inconstance de ses opinions!

Où chercherons-nous, maintenant, la source

commune, le principe générateur de cette harmonie préétablie entre les deux sphères du beau, dans lesquelles la même loi générale se révèle sans que l'une l'emprunte à l'autre ? Evidemment dans une région supérieure également à la nature et à l'art. Or là, nous ne trouvons plus que l'idée absolue du beau, telle qu'elle émane immédiatement de l'intelligence divine. C'est donc cette idée seule qui constitue l'unité, et la loi de développement du beau dans toutes ses manifestations, quel qu'en soit le théâtre, quelles qu'en soient les formes. C'est cette idée qui éclate dans la nature, qui luit sur le monde de l'art, sans s'épuiser jamais par cela même qu'elle est absolue. Si le beau est bien réel, s'il n'est pas seulement un phénomène tout variable, s'il obéit à des lois constantes au milieu de ses transformations, c'est qu'il se rattache, par son principe même, à la Cause première de tout ce qui existe. Je dis, par son principe, afin d'éviter le malentendu qui peut résulter de cet axiome platonicien que *la beauté suprême est en Dieu*. Cela semblerait impliquer qu'il faut se dégager des phénomènes réels du beau pour atteindre à la suprême beauté ; mais il y aurait là un contre-sens, puisque le beau est essentiellement phénoménal. Son idée absolue, séparée de ses réalisations dans la nature et l'art, n'est plus qu'un principe abstrait que l'on ne saurait appeler la *beauté*, bien qu'il en soit la source et l'essence. Loin de se dégager des phénomènes réels du beau, il faut les accepter tous, mais en les ramenant à l'unité de l'idée, dont ils constituent l'expression ; car le beau, comme le vrai et le bien,

ne réside pas dans l'absolu seul ou dans le relatif seul, mais dans l'unité concrète des deux termes.

Ces considérations nous ont amené au point le plus profond de nos recherches, à ce moment où l'idée du beau se confond, dans l'unité divine, avec les idées du vrai et du bien; mais nous n'avons pas élevé notre sujet à cette hauteur pour nous y arrêter, et pour le développer, dans ce point de vue, comme on pourrait le faire. Il nous suffit d'avoir indiqué la nécessité de remonter jusqu'au principe absolu du beau pour rendre compte rationnellement du parallélisme, inexplicable de toute autre manière, des phases de développement du beau dans la nature et dans l'art. On peut dire dès lors, pour s'exprimer d'une manière bien compréhensible, que les rapports mutuels de la nature et de l'art s'expliquent par la pensée providentielle qui a présidé à la réalisation du beau dans l'une et l'autre sphère.

On comprendra mieux, maintenant, pourquoi le beau naturel n'a pas, et ne saurait avoir en lui-même son but et sa fin, puisque, provenant de l'intelligence, il ne peut trouver que dans l'intelligence son terme et son accomplissement. La nature n'a reçu le beau que pour le transmettre à l'homme, et pour qu'il devienne ainsi la base du développement plus élevé qu'il reçoit de la libre activité de l'esprit dans le monde de l'art. Là aussi est la raison de l'imperfection relative du beau naturel. Si l'homme avait trouvé dans la nature la plénitude de la beauté, il se serait reposé dans une contemplation passive; sa productivité esthétique

n'aurait pas été stimulée; l'art n'aurait pas pris naissance, et l'humanité serait restée privée d'un de ses plus puissants moyens de civilisation, de progrès intellectuel et moral, et, il faut le dire aussi, de bonheur. L'homme reçoit donc le beau des mains de la nature comme un trésor qui lui appartient, comme un bien qu'il doit faire fructifier en le ramenant, autant qu'il est en lui, à sa source première. Cette tâche, il l'accomplit par le travail de l'idéalisation, à l'aide duquel il dégage le beau de ses imperfections accidentelles pour l'amener à refléter l'idée dans sa pureté primitive.

Après avoir ainsi embrassé d'un coup d'œil général l'idée du beau dans son origine, ses réalisations et sa signification providentielle, il est temps d'en revenir à considérer l'art dans les formes particulières qu'il revêt pour accomplir ses destinées terrestres.

Cette division des formes de l'art peut s'établir de plusieurs manières différentes. On peut la fonder d'abord sur la distinction des organes de nos sensations; car, pour arriver à notre âme, il faut bien que le beau passe par l'un de nos sens. C'est ainsi que l'on a distingué les arts de la vue et ceux de l'ouïe, les seuls sens qui aient le privilége de nous transmettre l'impression du beau. Le goût, l'odorat et le toucher, ne nous donnent que de simples sensations, sans aucune valeur significative. Il en est autrement des formes que perçoit l'œil et des sons qui frappent l'oreille; les premières sont toujours le signe visible de quelque idée ou l'enveloppe extérieure de quelque vie;

les seconds sont l'expression naturelle du sentiment intérieur. D'après cette classification, les arts de la vue seraient l'architecture, la sculpture et la peinture, les arts de l'ouïe la musique et la poésie.

Cette division, toutefois, est très-peu philosophique, parce que l'art en lui-même est placé fort au-dessus de ces premières données matérielles de la sensation, lesquelles restent tout à fait insuffisantes pour caractériser les arts divers suivant leur nature propre. Ainsi le son a une tout autre signification dans la musique que dans la poésie, et l'ouïe n'y remplit point le même office. Il faut donc chercher quelque classification plus rationnelle, et on ne saurait la trouver qu'en la rattachant directement aux caractères essentiels des réalisations spéciales de l'art.

Or le domaine de l'art est double ; car, d'une part, il est appelé à reproduire le beau naturel avec les formes données par la nature, mais épurées par l'idéal, et de l'autre à réaliser tout ce monde intérieur du sentiment et de la pensée pour lequel la nature n'offre plus de moyens directs d'expression. Les divers embranchements de l'art se sont partagé cette tâche dans un ordre gradué, et c'est suivant cet ordre naturel qu'il convient de les classer.

En commençant par l'élément de la forme simple, nous trouvons au premier degré l'*architecture*, le plus matériel, en quelque sorte, de tous les arts. L'architecture, en effet, n'a pas encore pour but l'expression directe de l'idée ; celle-ci

reste en dehors de la forme comme un but à part, comme une convenance finale. Cette convenance s'exprime par la disposition générale de l'œuvre ou de l'édifice, et le beau ne s'y rattache, pour ainsi dire, qu'extérieurement par les qualités de la symétrie, de la proportion, de la couleur et de la masse. L'architecture la plus ancienne tient encore du caractère de la nature inorganique ; elle cherche à étonner par la grandeur, par l'immensité, plutôt qu'à plaire par l'harmonie et la proportion ; elle élève ou façonne des montagnes sans se soucier d'autre chose que de la régularité géométrique ; elle vise au sublime plutôt qu'au beau. Ce caractère de sublimité reste essentiellement celui de l'architecture dans ses progrès ultérieurs, même lorsque la rudesse du style primitif a fait place à l'élégance et à la mesure ; même lorsque la roideur géométrique des formes s'est adoucie par l'adjonction des ornements empruntés aux règnes organiques.

Ce progrès, toutefois, l'architecture ne l'accomplit qu'avec le concours de la *sculpture*, qui lui succède immédiatement dans la série des arts. L'objet de la sculpture est déjà d'un ordre plus élevé ; car son élément n'est plus la forme simplement comme forme, mais comme expression immédiate de l'idée. C'est le monde de l'organisme qui lui fournit ses premiers modèles, et surtout son modèle de prédilection dans la figure humaine. La sculpture, en effet, dédaigne la plante, comme une révélation trop pauvre, trop imparfaite de l'idée ; elle ne l'emploie que comme or-

nement accessoire de l'architecture. Elle met bien en œuvre quelques-unes des formes animales les plus nobles ; à son début, surtout, elle aime à les combiner avec la figure humaine, pour arriver, par le sens symbolique, à une signification qu'elle ne sait pas encore faire jaillir de l'expression pure et simple. Mais elle tend bientôt à se dégager de plus en plus du symbole, pour concentrer tous ses efforts vers son but véritable, l'idéal humain, la forme humaine dépouillée de tout ce qu'elle a d'accidentel, ramenée à son type le plus pur, et appliquée à la personnification des puissances invisibles qui gouvernent le monde. La sculpture, comme l'architecture, n'a d'autre moyen d'expression que la matière sous sa forme la plus rebelle et la plus résistante : et cependant il faut qu'elle amène cette matière, qui n'admet rien de vague et d'indéterminé, à refléter l'âme, à se pénétrer de mouvement et de vie ; il faut qu'elle fasse comme on dit, respirer le marbre ou l'airain. De là, pour la sculpture, à un plus haut degré que pour tous les autres arts, l'obligation d'atteindre à cet équilibre parfait, à cette fusion mutuelle de l'idée et de la forme, qui est l'essence du beau et la première condition de l'idéal.

Ces caractères mêmes de la sculpture lui permettent d'arriver, plus complétement peut-être qu'aucun autre art, à la perfection de son œuvre, par cela seul que son but est bien déterminé ; mais ils lui imposent aussi de grandes restrictions et la renferment dans une sphère assez étroite de productivité. L'obligation de l'idéal resserre con-

sidérablement le champ de ses moyens d'expression, et ce n'est que par le groupe et le bas-relief qu'elle peut mettre en œuvre le principe de l'action, toujours dans une mesure très-modérée. C'est à une nouvelle forme de l'art, à la *peinture*, qu'il appartient d'embrasser d'une manière plus complète le double domaine de la nature et de l'esprit. La peinture, en effet, cherche le beau partout où il se trouve, et à ses degrés divers de réalisation dans la nature entière. Non-seulement elle puise largement dans les richesses des règnes organiques, mais elle s'étend à toute cette vaste région du pittoresque naturel qui reste inaccessible aux deux arts plastiques. Ce n'est pas tout; elle pénètre aussi, plus profondément que la sculpture, dans le monde invisible de l'esprit, et réussit mieux à révéler les mouvements intérieurs de l'âme. On pourrait dire que, si la sculpture fait descendre l'idée dans la forme, la peinture, au contraire, élève la forme jusqu'à l'idée; la première matérialise l'esprit, la seconde spiritualise la matière. La peinture tend bien aussi à l'idéal, mais dans un sens moins précis, moins déterminé que la sculpture; car elle idéalise toute chose. Elle rapproche dans ses créations, et fait ressortir par le contraste, tous les objets du monde visible, sans s'imposer d'autres limites que les convenances mêmes de l'art. On conçoit que, pour accomplir sa tâche, la peinture doit avoir à sa disposition une forme plus générale, plus souple, plus maniable que la sculpture; et c'est, en effet, dans l'élément le moins matériel de la nature, dans la lumière et

les couleurs, à côté du dessin, qu'elle trouve ses moyens d'expression.

Quelque étendu, cependant, que soit le champ de la peinture, il ne saurait dépasser les bornes que lui impose la forme sensible. Or l'homme ne vit pas seulement à l'extérieur; il porte en lui-même tout un monde caché dans lequel il aime à se retirer et où il passe une bonne partie de son existence. C'est là que s'agitent les intérêts les plus secrets de l'âme, que fermentent les sentiments intimes, les passions contenues; c'est là aussi que se meuvent les vagues fantômes de l'imagination et de la rêverie; toutes choses insaisissables pour les arts de la forme. Il faut bien que ce monde intérieur trouve aussi de quelque manière son expression esthétique; et il ne peut la trouver que sous une forme plus immédiate, plus rapide, plus immatérielle encore que celle de la peinture. Or c'est le son qui est l'organe le plus direct du sentiment intérieur, et c'est la musique seule qui peut servir à la fois de langage aux émotions les plus profondes et les plus fugitives de l'âme. Ici l'art subit une métamorphose complète; car il quitte l'espace pour le temps et la simultanéité pour la succession. Le son, en effet, cette expression immédiate du sentiment, n'est qu'un phénomène passager. Dans son isolement, il n'est encore que le cri naturel, instinctif, et l'animal le possède aussi bien que nous. Pour arriver à prendre une signification plus étendue, il faut qu'il se répète suivant une loi déterminée, la mesure, et qu'en même temps il se varie en parcourant les

degrés divers de l'échelle diatonique. C'est là l'origine du chant, expression si naïve, si spontanée de la joie et de la tristesse, que nous le retrouvons partout et à toutes les époques de la civilisation. En se combinant entre eux, d'après des lois fondées sur leur nature même, les sons donnent naissance à l'harmonie, source inépuisable de nouvelles impressions. Enfin, l'industrie humaine s'applique à varier la qualité des sons par l'invention des instruments qui deviennent comme autant d'organes différents pour toutes les nuances des mouvements de l'âme.

La musique est essentiellement une création de l'homme, bien que la nature en offre un faible prototype dans le chant des oiseaux; car il est peu probable que l'imitation ait eu ici quelque influence, puisque l'homme chante aussi naturellement que l'oiseau lui-même. En tout cas, et dès le principe, la musique a dû s'écarter de son modèle. Et quand on voit à quelle hauteur l'art s'est élevé peu à peu, en partant de ces éléments si simples, au premier abord, du son, de la mesure, de la mélodie et de l'harmonie, quand on songe à quelle profondeur atteint la musique religieuse, comment par la seule magie des sons, sans le secours accessoire des paroles, la grande musique instrumentale nous introduit et nous promène dans les plus hautes régions du monde idéal, on est saisi tout à la fois d'étonnement et d'un saint respect pour la puissance de l'art.

Toutefois la musique même ne suffit pas encore à révéler complétement l'homme intérieur : car, à

côté du sentiment, il y a la pensée, à côté de la pensée, la volonté qui se traduit en action. Or la musique est tout à fait impuissante à exprimer directement l'action et la pensée, puisque chez elle le son n'est encore que la forme immédiate du sentiment. Et cependant que serait l'art s'il n'embrassait pas aussi dans son domaine ces deux grandes sphères de la vie humaine, qui renferment toute l'histoire de l'homme comme être libre et intelligent? De là la nécessité d'une nouvelle forme encore, et d'une forme plus générale que toutes celles des arts précédents ; car de même que l'homme intelligent et libre réfléchit en lui-même l'univers entier, de même il faut que cette nouvelle forme de l'art embrasse également, dans sa puissance d'expression, et le monde extérieur et le monde idéal. Cette forme universelle qui doit tout exprimer, l'art la trouve dans le *langage,* et, en l'appropriant aux exigences du beau, il donne naissance à la *poésie.*

Si l'on peut dire de la musique qu'elle est essentiellement une création de l'homme, on doit à plus forte raison le dire de la poésie ; puisqu'ici l'élément de la forme n'est pas même donné à l'état brut par la nature, comme le son et la voix, mais qu'il constitue déjà une des plus merveilleuses productions de l'esprit humain. Le son, en effet, n'a plus, dans le langage, de sens immédiat ; il se trouve réduit au rôle de signe arbitraire, et dont la signification varie à l'infini suivant la diversité des langues. C'est en se combinant avec l'articulation que le son vocal simple devient sus-

ceptible de servir de signe à la pensée, et de se plier à toutes ses exigences. Ce caractère profondément artificiel du langage en fait, à coup sûr, la forme la moins matérielle qui puisse être employée pour la manifestation de l'esprit; et c'est là l'instrument dont la poésie s'empare pour le faire servir à ses fins.

Mais qu'est-ce que la poésie en elle-même, considérée d'une manière générale et abstraction faite de ses formes particulières? C'est ce qu'il n'est pas facile de dire en quelques mots, à cause de son universalité même et de l'étendue de son domaine. La définition d'Aristote, qui fait consister la poésie dans une belle imitation (μιμησις) de la nature, est évidemment trop vague et insuffisante; car d'abord on peut l'appliquer également à tous les autres arts, et, de plus, le monde intellectuel et moral fournit à la poésie autant d'objets d'imitation que la nature. Quelle est, en effet, dans l'univers entier la région qui resterait fermée au poëte? N'embrasse-t-il pas, dans ses créations, les choses invisibles et les choses visibles, l'infini et le fini, l'esprit et la matière, le divin et le terrestre? Où poserons-nous les bornes de son domaine? Et cependant il faut bien que ces bornes se trouvent quelque part, car sans cela la poésie ne serait autre chose que la totalité des existences mêmes. Cette contradiction entre l'universalité de la poésie et sa spécialité ne peut se résoudre qu'en cherchant cette dernière, non point dans l'objet même de la poésie, mais dans la manière dont elle le conçoit et le traite. Ainsi la poésie, il est

vrai, réfléchit en elle-même le monde entier, mais elle le réfléchit sous un point de vue qui lui est propre. La science aussi réfléchit l'univers, mais d'une tout autre façon que la poésie ; son objet est le même, son procédé est différent. Le sens commun encore reflète en lui-même l'ensemble des choses, mais sous une autre forme aussi que la poésie et la science. C'est entre ces deux modes de conception, le sens commun et la science, la réalité simple et nue, et la pensée abstraite et pure, que la poésie se trouve placée, comme entre les deux extrêmes qu'elle doit réunir et réconcilier. Elle y arrive par un double procédé ; d'une part elle idéalise la réalité immédiate, elle vivifie la matière par l'esprit, d'autre part, elle donne un corps aux idées abstraites et les fait descendre dans la réalité. C'est ainsi que la poésie se crée tout un monde à son usage, monde tout à la fois de vérité et d'illusion, plus vrai, dans un sens, que la nature elle-même qui y retrouve sa véritable signification, mais où la lumière pure de la pensée vient se briser, comme dans un prisme, en rayons colorés.

Le caractère général de la poésie consiste donc dans cette réconciliation, par l'élément de la forme sensible, des principes opposés du réel et de l'idéal, qui constitue l'art dans son ensemble et ses embranchements divers. Ce qui la distingue plus particulièrement, c'est que cette réconciliation, elle l'opère en entier dans le domaine de l'esprit, au moyen du langage, et d'une manière plus complète qu'aucun des autres arts. Par sa magique puissance toute la nature se réfléchit dans

l'esprit et tout l'esprit dans la nature, tandis que les arts plus spéciaux n'accomplissent ce prodige que partiellement. Cette universalité de la poésie en fait l'art par excellence ; et si l'art est essentiellement créateur, la productivité doit être aussi l'attribut essentiel de là poésie. C'est bien là ce qu'en pensaient les Grecs qui s'y entendaient admirablement, et c'est pour cela qu'ils l'ont appelée ποίησις, c'est-à-dire création.

Par son universalité aussi, la poésie est comme l'élément général et le lien commun de tous les autres arts, et c'est, en quelque sorte, dans son sein qu'ils naissent et se développent. Cette dépendance a été comprise déjà par les anciens lorsqu'ils ont dit de la sculpture qu'elle devait être *une poésie muette*. N'est-ce pas la poésie, en effet, qui prépare à l' avance, et qui livre à l'artiste, épurées déjà par l'idéal, les conceptions qu'il doit revêtir de formes plus concrètes ? et le Jupiter d'Homère n'a-t-il pas posé pour l'œuvre de Phidias ? La poésie, au contraire, est indépendante des autres arts, bien qu'elle s'allie naturellement au chant comme à un accessoire. Elle les précède tous dans l'ordre des temps ; elle leur survit aussi quand leurs destinées sont accomplies. Les arts plastiques, liés aux conditions matérielles de la forme, ne sauraient prendre naissance partout où ces conditions manquent. Il faut à l'architecture et à la sculpture de la pierre ou du métal ; comment se développeraient-elles au milieu des sables du désert ? Il leur faut aussi la fixité d'un état social permanent ; comment naîtraient-elles chez le peu-

ple nomade? Mais le langage, l'homme le porte partout avec lui, et partout aussi, dès qu'il s'élève au-dessus de la vie animale, il l'applique à l'expression de la poésie.

Le langage, cependant, n'est ici par lui-même qu'une enveloppe tout extérieure; il est, pour le poëte, ce que la pierre est pour le sculpteur, la couleur pour le peintre, le son pour le musicien. Ces divers éléments, toutefois, reçoivent passivement l'empreinte de la forme, et celle-ci s'adressant immédiatement à l'un de nos sens, à la vue ou à l'ouïe, est perçue par tous les hommes de la même manière, au moins dans la mesure de leur culture esthétique. Le langage, au contraire, n'est encore en lui-même qu'un signe arbitraire et variable. On peut faire passer la poésie d'une langue à une autre; mais on ne saurait traduire une statue, un tableau, un chant: on ne peut que les copier ou les imiter. La véritable forme poétique, ce principe qui nous fait voir comme avec l'œil les créations du poëte, est encore autre chose que le langage. Cette seconde forme plus intime, tout intérieure et spirituelle, dépend d'une faculté de l'esprit humain, sans laquelle la poésie n'aurait plus d'organe; je veux dire *l'imagination reproductrice*, cet œil de l'âme qui se crée à lui-même les objets de sa vision. Les Grecs avaient un mot admirable pour désigner cette faculté, φαντασία, ce qui fait voir, ce qui rend visible; mot que nous avons gâté par le sens plus restreint de notre *fantaisie*. L'*imagination*, dérivée d'*imaginer* et d'*image*, implique un sens plutôt passif. La

φαντασία est l'imagination créatrice, produisant toujours, même quand l'impulsion lui vient du dehors. C'est là cette puissance magique au moyen de laquelle le poëte fait apparaître visiblement les choses invisibles, et transmute perpétuellement, sous la forme de l'image, l'idéal en réel et le réel en idéal. A son plus haut degré de développement, et dans son union avec la pensée, avec l'esprit qui dispose et coordonne, elle constitue le *génie poétique*; à un degré moins élevé, elle donne le *sens de la poésie*. Comme nous le verrons plus tard, elle prend une grande part déjà à la formation du langage, et c'est de son influence surtout que dépend l'aptitude d'une langue à servir d'organe à la poésie.

Cette esquisse rapide des principales divisions de l'art avait principalement en vue d'assigner à la poésie sa véritable place dans le monde esthétique. C'est maintenant sur cette dernière forme, comme la plus importante, que nous concentrerons toute notre attention.

CHAPITRE XIV

La poésie et ses phases

Il en est de la poésie comme de l'art considéré dans son ensemble ; son idée générale n'est qu'une abstraction, et on ne peut l'étudier réellement que sous les formes diverses qu'elle a revêtues dans l'histoire de l'humanité. Il n'existe pas, en effet, de poésie unique et commune à tous les hommes ; il n'y a que des poésies nationales, subdivisées elles-mêmes en plusieurs genres distincts. C'est parce que nous pouvons saisir d'une seule vue l'ensemble de ces poésies, qui se présentent à nous comme des faits accomplis, que nous arrivons aux principes qui leur sont communs, et que nous les ramenons ainsi à l'unité de l'idée. Il n'en est pas moins vrai que ce n'est point en partant de l'idée que les poésies particulières se sont développées avec les analogies qu'elles présentent. Leur formation, comme celle des langues, intimement liée à la vie des peuples, s'opère toujours en vertu de lois nécessaires et par un travail instinctif.

Il résulte de là que ce n'est pas non plus en

partant du point de vue général que l'on réussirait à se rendre compte des caractères particuliers aux poésies diverses. Le point de vue général ne nous donne que les principes généraux de toute poésie ; il faut descendre dans la réalité, dans les faits de l'histoire pour voir de quelle manière ces principes ont été influencés et modifiés par les circonstances accidentelles. Ainsi la poésie, dans son universalité, peut embrasser également toutes les régions de l'existence, la vie individuelle et la vie sociale, la nature avec tous ses phénomènes et le monde surnaturel avec toutes ses merveilles ; mais il est certain que, dans la réalité, ces éléments varieront à l'infini, soit en eux-mêmes, soit dans leurs mutuels rapports. La nature différera suivant les zones et les climats ; l'individualité personnelle, le caractère national, subiront l'influence et de la nature extérieure, et de la race et des circonstances sociales ; et tous ces éléments seront à leur tour modifiés par la religion, sur laquelle ils réagiront eux-mêmes dans leur sens propre. Ici telle influence prédominera fortement sur les autres ; là, les principes divers tendront plus ou moins à s'équilibrer. Or, de chacune de ces combinaisons variables à l'infini, il surgira une poésie originale, qui se distinguera de toutes les autres, non-seulement par la forme extérieure du langage, mais surtout par sa couleur, son esprit, son génie. Il y a plus ; chez un même peuple la poésie subira plusieurs phases ; elle aura comme lui son enfance, sa jeunesse, son âge mûr et son déclin.

On voit combien est vaste ce champ des faits

particuliers que l'idée générale ne dispense point d'étudier laborieusement; mais il faut reconnaître aussi que ce travail nécessaire resterait stérile sans l'idée générale qui en résume et en coordonne les résultats. C'est ainsi seulement que l'on arrive à juger les poésies diverses, et à les apprécier suivant le degré de leur valeur relative.

Cette étude patiente, approfondie, savante de tous les faits particuliers de la poésie, est la tâche de la littérature historique, science immense par le nombre et la richesse de ses matériaux qui s'accroissent encore chaque jour. L'esthétique ne saurait entrer dans ce vaste champ de la littérature que pour en résumer les questions générales; elle doit accepter les faits préalablement étudiés, comme des données dont elle n'a pas à justifier. C'est là sans doute un inconvénient; mais il est moindre pour l'esthétique que pour toute autre science, par cela même que les connaissances littéraires sont plus généralement répandues. Ce qu'une exposition faite dans ce point de vue perd en intérêt d'actualité, se compense d'ailleurs par un intérêt plus élevé; car rien n'est plus propre à donner un vif attrait à l'étude comparée des poésies que de les ramener aux idées générales qui les relient entre elles.

La question des formes diverses de la poésie ne peut être traitée d'une manière vraiment philosophique qu'en rattachant ces formes, soit au développement historique de l'art dans son ensemble, soit à la vie même des peuples, dont elles sont comme autant d'expressions successives. Si l'on

partait de prime abord de la division bien connue en trois genres, le lyrique, l'épique et le dramatique, on risquerait de les définir d'une manière superficielle et arbitraire; et leur vrai sens resterait caché tant qu'on ne les aurait pas vus naître et grandir dans les conditions qui leur sont propres. Que leur génération dans un ordre déterminé soit astreinte à une loi, c'est ce dont on ne saurait douter pour peu qu'on ait jeté les yeux sur leur histoire. Nulle part, en effet, la poésie dramatique n'a précédé l'épopée, ni l'épopée le chant populaire. Il y a ici, comme dans tout ce qui est humain, un progrès graduel, un développement régulier et organique. C'est en suivant la marche de ce progrès que les formes diverses de la poésie peuvent être comprises dans leur nécessité et leur signification propre.

Dans l'ordre des temps, nous l'avons dit déjà, la poésie est la première expression de l'art, et cela par la raison fort simple que l'homme en trouve immédiatement en lui-même, et le fond et la forme. Ce fond, il est vrai, est encore bien pauvre au début, cette forme est encore bien imparfaite. Le premier ne s'étend pas au delà du cercle restreint des sentiments, des intérêts, des incidents d'une existence bornée au simple état de nature; la seconde ne consiste qu'en un langage énergique peut-être, et pittoresquement expressif, comme le sont les idiomes primitifs, mais rude encore et peu riche en moyens d'expression. Quoi qu'il en soit, du moment où l'homme arrive à quelque indépendance des nécessités de la vie matérielle, du moment où il peut porter ses regards

autour de lui sans se préoccuper exclusivement de sa conservation, de ce moment-là la poésie se réveille dans son sein avec le premier instinct du beau, avec le premier sentiment d'admiration. Dès lors il cherche bientôt, en alliant le chant au langage, à exprimer à sa manière ses impressions de tristesse ou de joie, pour adoucir les unes en les épanchant au dehors, pour conserver les autres en les fixant dans sa mémoire par la forme poétique. C'est ainsi que naît le *chant populaire,* le faible et imparfait début de la poésie lyrique.

Cette manière de concevoir l'origine de la poésie reste tout à fait indépendante de l'hypothèse d'un état de nature, appliquée aux temps préhistoriques, lesquels restent enveloppés pour nous dans une obscurité profonde. Je n'entends parler ici que des faits qui se vérifient aisément par l'histoire, et que nous voyons chaque jour encore se produire sous nos yeux. Nous ignorons comment la culture de l'homme a débuté, mais nous pouvons observer cette culture à tous ses degrés, non-seulement dans le passé, mais au milieu même de nos sociétés actuelles. Partout se montre, à côté d'une civilisation plus avancée, un état qu'on peut appeler de nature en tant que les instincs naturels y prédominent. Les races sauvages ou barbares sont plus particulièrement placées à ce premier degré du développement humain, et la grande masse de nos populations européennes, de celles surtout chez lesquelles l'instruction pénètre à peine, ne s'élève guère au-dessus, et reste même peut-être au-dessous quant à l'instinct poétique. Eh bien, je dis que

le chant populaire est la forme par laquelle s'exprime toujours et partout la poésie de cet état imparfait de culture. Il n'existe peut-être pas de peuple au monde qui ne possède au moins quelques chansons, et si un tel peuple existait, il faudrait le signaler comme une rare exception.

Le caractère principal de cette poésie naturelle, c'est la production instinctive, de même que l'instinct domine encore, à ce degré, dans le sentiment esthétique. Le poëte chante comme l'oiseau, sans se douter qu'il fait de l'art ; aussi s'efface-t-il complétement derrière son œuvre, qu'il considère à peine comme sienne, et qui devient aussitôt commune à tous. De là l'entière anonymité des chants populaires ; tout le monde les répète, nul ne sait d'où ils viennent. Il semble qu'ils naissent spontanément dans l'air que tous respirent, et qu'ils soient un produit d'une muse invisible et collective.

Les chants populaires sont ainsi l'expression la plus immédiate, la plus naïve et la plus vraie de la vie nationale à ses premiers degrés ; et c'est avec raison que Herder les appelle *stimmen der vëlker,* les voix des peuples. On conçoit dès lors que leur valeur intrinsèqne, leur mérite poétique, doit dépendre directement de leur contenu, c'est-à-dire de la vie nationale même qu'ils expriment. Ainsi, suivant que celle-ci sera calme ou agitée, pacifique ou belliqueuse, monotone ou riche en incidents, prosaïque ou poétique, le chant populaire participera de ces divers caractères, et s'élèvera plus ou moins haut dans l'échelle de la poésie. On ne saurait placer au même rang, par exemple, les romances chevale-

resques de l'Espagne ou les ballades anglo-écossaises, et la chanson, devenue immortelle cependant, de *Malbrouk s'en va-t-en guerre,* non plus qu'une foule de productions de la muse populaire moderne.

Un autre caractère général de ces poésies, c'est leur alliance intime avec la mélodie du chant. L'art ignore encore sa puissance propre, et sent le besoin d'un auxiliaire ; et il est vrai de dire que le chant complète admirablement ces naïves effusions en leur donnant plus de vie. Le chant vient aussi en aide à la mémoire, et facilite la conservation traditionnelle. Enfin il favorise le développement de la forme poétique, en forçant le langage à s'assujettir aux exigences de la mesure, du rhythme, et du retour régulier de la mélodie. C'est ainsi qu'ont dû naître le couplet, le refrain, la stance, et les autres modes variés de division régulière de la poésie lyrique.

Les chants populaires, par la nature même de leurs sujets, sont ordinairement courts, concis, peu développés. Ils renferment cependant déjà comme en germe, outre l'élément lyrique, celui du récit épique et même de l'action dramatique ; car ils sont souvent narratifs, et prennent quelquefois la forme d'un dialogue où les personnages chantent et s'expriment en leur propre nom.

Historiquement parlant, on ne saurait assigner à cette poésie populaire aucune époque déterminée ; car elle est de tous les temps et de tous les lieux, et elle se maintient à côté même des formes plus parfaites de l'art. On peut conjecturer sans

doute, avec beaucoup de vraisemblance, que les peuples les plus anciens ont eu également leurs chants populaires ; mais aucun débris de ces modestes productions traditionnelles n'est venu jusqu'à nous. Il y a un abîme historique derrière les premiers monuments poétiques de l'humanité, lesquels appartiennent déjà à une tout autre sphère, celle de la poésie religieuse ou sacerdotale. Cette question se lie directement à celle de l'origine des religions elles-mêmes, sur laquelle l'histoire ne nous apprend que bien peu de chose. Nous ne savons pas mieux comment s'est opérée la transition de la simplicité naïve du chant populaire à la sublimité de l'hymne religieux, que nous ne savons comment l'homme s'est élevé de la vie instinctive à l'idée religieuse elle-même.

C'est donc la poésie sacerdotale qui se présente à nous comme la première expression du génie poétique de l'humanité. Elle correspond à cette période de l'art primitif dont le principal caractère est la sublimité ; et son objet, en effet, est tout ce qu'il y a de plus élevé dans les intérêts de la vie humaine. Les traditions religieuses et cosmogoniques, les révélations d'en haut, la glorification des puissances divines, les cérémonies du culte, tels sont les thèmes habituels de la poésie sacerdotale. Elle se montre ainsi sous un triple caractère : celui du récit traditionnel, de l'enseignement dogmatique, et de l'invocation directe. Ces trois éléments se trouvent également réunis dans la poésie sacrée des Hébreux, dans les Védas de l'Inde, et dans le Zend Avesta de la Perse. Il en était sans

doute de même pour les poëmes orphiques, ainsi que pour ceux des druides de la Gaule, dont la tradition seule est parvenue jusqu'à nous.

Ces antiques et vénérables monuments se distinguent déjà par une puissance et une perfection de formes qui supposent une longue période de préparation. Le langage a dû servir pendant des siècles d'organe à la poésie avant de pouvoir être appliqué dignement à l'expression des idées religieuses. Cependant quelque grande et majestueuse que soit la forme dans la poésie sacerdotale, elle reste en lutte constante avec l'infini qui la domine et la déborde toujours. Aussi c'est à peine si on peut la juger du point de vue de l'art, parce que son but essentiel est placé plus haut, et qu'elle y marche directement, sans se préoccuper des conditions subordonnées de la poésie; elle traverse, en quelque sorte, le beau pour atteindre de plein saut au sublime. Le poëte humain disparaît sous le prophète, et celui-ci n'est que l'organe du Dieu qui parle par sa bouche. Le principe producteur de cette poésie n'est plus l'instinct et n'est pas encore la libre spontanéité; c'est l'inspiration, l'enthousiasme. Cette inspiration se concentre et se personnifie dans quelque grande individualité à demi mythique qui apparaît à l'origine des âges comme la source de toute révélation d'en haut.

La poésie sacerdotale, par sa sublimité même, se trouve donc placée au-dessus du domaine de l'art, comme on pourrait dire que la poésie populaire ne s'y élève pas encore. Ce n'est que dans la région intermédiaire que la poésie peut développer tou-

tes ses richesses ; dans cette région qui est celle de la vie humaine, non plus comme état de nature, non plus comme absorbée par l'idée religieuse, mais comme la libre activité de l'être moral et intelligent. Pour que la poésie arrive à bien, il faut un certain degré d'équilibre entre ses éléments primitifs ; et l'histoire nous montre effectivement que, partout où a manqué la poésie sacerdotale, les peuples sont restés dans la sphère étroite de la poésie instinctive, tandis que là où la première a maintenu exclusivement son empire, l'art n'est point arrivé à développer les formes qui lui sont propres. Les races tartares du centre et du nord de l'Asie, et d'autre part les Hébreux, sont deux exemples opposés de ce développement incomplet.

La troisième phase de la poésie, qui est aussi celle de l'art proprement dit, correspond donc, dans l'histoire des peuples, à ce moment où, par l'influence de la religion, l'organisation sociale a trouvé sa base solide, où l'unité nationale arrive à la conscience d'elle-même, où les peuples commencent à vivre de leur vie propre. C'est alors seulement que l'homme, se dégageant de l'existence instinctive et matérielle, prend possession du monde réel comme du théâtre de son activité future. Les croyances, les traditions, les lois, les mœurs, le langage, le climat, le sol, la nature locale, deviennent la propriété, le patrimoine commun de la nation ; patrimoine qu'elle se sent appelée à féconder au dedans, et à défendre ou à étendre au dehors.

Cependant, au début de la vie nationale, l'or-

ganisation sociale est encore imparfaite. L'autorité abstraite de la loi reste impuissante ; et les intérêts grossiers, les passions violentes de l'état de nature, résistent au principe de l'ordre, et cherchent à maintenir leur indépendance. La nature extérieure aussi est encore insoumise et rebelle aux efforts de l'homme. Il faut lutter pour le triomphe de la civilisation sur la barbarie, du bien sur le mal, de l'esprit sur la matière. Or, le représentant de cette lutte, celui qui s'y dévoue de son plein gré comme à une mission sacrée, c'est le *héros*.

Le héros est ainsi le successeur et le complément nécessaire du prêtre ou du prophète. Celui-ci proclame l'idée religieuse avec toute l'autorité de l'inspiration divine ; celui-là en assure la domination par la puissance de son bras et par son courage dévoué. Mais le héros se meut dans une sphère plus humaine, et, par cela même, plus accessible à la poésie. Celle-ci, en effet, s'empare bientôt de ce nouveau thème si fécond en développements variés. Elle célèbre et glorifie le héros comme le double représentant du pouvoir divin et de la vie nationale ; elle le suit dans ses exploits, dans ses combats contre les ennemis de la nationalité et de l'ordre, les barbares et les brigands, contre les puissances ténébreuses du mal, les géants et les démons ; enfin, contre les forces indomptées de la nature que figurent les monstres de toute espèce, hydres, dragons ou chimères.

On voit combien sont riches les éléments divers de cette poésie, que l'on a désignée avec raison

par l'épithète d'*héroïque ;* aussi, pour les mettre en œuvre, faut-il de nouvelles formes d'expression. Ni la simplicité du chant populaire, ni la majesté soutenue de l'hymne inspiré ne suffiraient à cette tâche. Il faut à la poésie un cadre plus vaste pour suivre le héros dans sa course glorieuse. Le récit (ἔπος) devient sa forme essentielle, et l'action, dans sa continuité, lui permet de mettre successivement en vue les divers côtés de la vie nationale par la peinture détaillée des caractères. De plus, cette action se passe sous le ciel natal, au sein de la nature locale, et la poésie se trouve appelée à décrire cette nature. Ce sont ces riches matériaux, reliés entre eux par la narration, qui constituent l'*épopée*, cette forme noble et grande de la poésie héroïque.

De ces données générales, dérivent les principaux caractères de l'épopée, tels qu'ils se produisent naturellement partout où la poésie épique arrive à sa pleine croissance : son étendue d'abord qui résulte, soit de la grandeur même de ses sujets, soit de ce qu'elle est essentiellement une œuvre collective de la muse nationale. Il ne faut pas, en effet, s'arrêter à ce fait, que presque toujours l'unité de l'épopée a été placée sous la sauvegarde de quelque illustre nom traditionnel. Sa véritable unité est celle du fond même qui la constitue, l'unité de la vie nationale se déroulant comme un vaste drame autour de quelque grand événement de son histoire. C'est le chant populaire, sous la forme plus élevée de la ballade épique, qui prépare les matériaux de l'épopée. Les incidents partiels de

l'action, les exploits isolés des héros, sont célébrés d'abord, à mesure qu'ils se produisent, par les bardes nationaux. Puis peu à peu ces chants multipliés, tous animés d'un même esprit, tous revêtus des mêmes formes, s'agglomèrent et convergent de plus en plus vers le centre commun destiné à les réunir. Ce sont comme autant de ruisseaux qui apportent leur tribut désintéressé à ce vaste fleuve poétique de l'épopée qui les absorbe dans son sein. Combien de chanteurs inconnus n'ont-ils pas fourni leur contingent aux poëmes homériques dont la profonde science de Wolf a démontré les origines multiples? Combien de générations de poëtes n'ont-elles pas travaillé à ces gigantesques épopées de l'Inde, dont l'étendue exclut tellement toute possibilité d'une création individuelle, qu'il serait tout aussi raisonnable d'attribuer à un seul homme la construction d'une des pyramides de l'Egypte? Et cependant les grands noms d'Homère, de Vyâsa et de Valmîki, sont descendus jusqu'à nous au travers des siècles comme ceux des auteurs uniques de ces merveilleuses créations. Nous ne pouvons discuter ici la question de l'existence réelle ou fictive de ces grandes individualités; mais, en admettant que ces hommes aient vécu, et que par la supériorité de leur génie, ils aient su réunir et centraliser les éléments épars de la poésie nationale pour en faire sortir ces œuvres magnifiques, il est certain qu'ils ne sauraient être considérés comme des poëtes librement créateurs, tels que ceux d'une époque plus avancée de l'art. Dans cette supposition

même, ils n'ont été que les organes fidèles du génie poétique de leur temps et de leur nation.

C'est ce qui explique aussi ce caractère profond de vérité *objective*, comme disent les Allemands, qui distingue avant tout les épopées nationales, au même degré que les poésies populaires. Le poëte s'identifie complétement avec son œuvre, et ne se montre nulle part derrière sa création. C'est le monde héroïque lui-même qui se déroule immédiatement sous nos yeux. Et cependant la puissance d'idéalisation qui se fait sentir déjà dans toute l'épopée, dans le récit comme dans les caractères, dans l'action comme dans la description, atteste suffisamment le travail de l'art à un degré plus élevé qu'aux phases précédentes. Ce n'est plus seulement l'instinct irréfléchi, ce n'est pas non plus l'abandon de l'inspiration enthousiaste, et toutefois ce n'est pas encore la conscience lucide de l'art. Le génie épique se meut ainsi dans cette région intermédiaire entre l'instinct et la réflexion libre, qui est celle de ce que nous avons appelé ailleurs la *spontanéité*.

Il faut remarquer encore, par comparaison avec les phases antérieures de la poésie que l'œuvre épique devient indépendante de la musique et du chant, et que la parole récitée remplace la lyre. Il est bien convenu de mettre une lyre entre les mains des poëtes épiques et de les faire chanter ; mais la continuité du récit exclut nécessairement tout emploi de la mélodie, et il est certain que ce chant n'a jamais pu être autre chose qu'une sorte de récitatif.

Nous arrivons maintenant, dans l'ordre naturel de succession, à l'art proprement dit, à la productivité poétique s'exerçant avec réflexion, avec la pleine conscience de ses moyens et de son but; mais aussi avec la puissance créatrice qu'elle reçoit, encore pleine de vie, de la période de spontanéité qui la précède.

Ce nouveau progrès de la poésie se lie, comme les autres au progrès même de la civilisation sociale. Aux luttes et aux agitations de la vie héroïque succède un état comparatif de repos. Les biens les plus précieux de l'existence nationale, l'indépendance au dehors, l'ordre et la liberté au dedans, ont été conquis et assurés. On veut jouir désormais des richesses acquises tout en les faisant fructifier. Les hauts faits des ancêtres sont relégués dans un glorieux passé, et la poésie héroïque n'est plus qu'un retentissement des vieux âges, qu'une tradition lointaine, mais toujours entourée de respect et d'amour. Cette poésie qui s'adresse à toutes les sympathies, qui fait vibrer toutes les cordes du sentiment national, est pleinement comprise alors dans sa grandeur et sa beauté ; mais l'admiration qu'elle réveille ne reste pas stérile. La séve poétique est encore pleine d'énergie ; et le génie de l'art, qui approche du moment de sa maturité, ne s'inspire des créations de la primitive poésie que pour en faire surgir des créations nouvelles, pour les dégager de la simplicité un peu rude des anciens âges, pour les élever, par une entente sûre des vrais moyens d'expression du beau, au plus haut degré de

pureté de l'idéal. Cette phase de l'art, qui en est aussi le point culminant, correspond naturellement à l'époque la plus florissante de la vie des peuples, et en constitue le plus bel ornement. Son mode propre d'expression est la forme *dramatique*, et, relativement aux périodes antécédentes, on peut l'appeler, par excellence, la poésie de l'art.

En disant que la forme dramatique appartient plus spécialement à l'époque de l'art, je n'entends point exclure de celle-ci les autres formes de la poésie. Le génie poétique, au contraire, par cela même qu'il a acquis la conscience de ses forces, réunit et reprend en sous-œuvre tous les éléments existants, pour leur imprimer le sceau de l'art, et les élever, sous ce rapport, au plus haut point de perfection. Toutefois, pour les formes primitives de la poésie, l'art n'atteint ce but qu'en sacrifiant quelque chose de ce qui constituait leur valeur intrinsèque et leur charme particulier. Ainsi le chant lyrique gagne en variété, en élégance, en beauté ; mais il n'a plus la simplicité naïve, et la grâce *prime-sautière*, comme dit Montaigne, du chant populaire, et il ne s'élève pas davantage à la puissance et à la sublimité de l'hymne sacerdotal. Les créations épiques peuvent avoir plus de fini dans la forme, une contexture plus savante; mais elles n'offrent à coup sûr ni la grandeur, ni la vérité saisissante des épopées primitives, et Virgile, malgré tous ses mérites, reste bien inférieur à Homère. La forme dramatique, au contraire, étrangère qu'elle est

aux époques antérieures, n'a rien à sacrifier, rien à perdre à aucune comparaison : elle se montre dans tout son éclat, avec le charme qui s'attache à une création nouvelle.

Comme expression la plus complète de l'art, la poésie dramatique résume en elle-même tous les moments des phases qui la précèdent et la préparent. Par ses origines historiques, elle se lie directement à la poésie sacrée et aux solennités du culte ; par son contenu, elle se rattache surtout à l'épopée et aux traditions héroïques, dans lesquelles elle puise ses sujets. Mais elle embrasse également, par la comédie, toute l'existence contemporaine, opposant ainsi la prosaïque vérité du présent à l'idéal du passé. Enfin, dans ses formes, elle admet aussi, en les subordonnant au principe de l'action, l'élément épique et l'élément lyrique, lesquels concourent ainsi pour leur part à sa réalisation.

Les conditions extérieures et matérielles du développement de la poésie dramatique dépendent également d'un état assez avancé de civilisation. Le poëte populaire chante partout, comme l'oiseau qui voltige en liberté, l'hymne solennel s'élève sous la voûte du ciel aussi bien que sous celle du temple, la lyre du barde retentit au milieu du peuple assemblé ; mais, au poëte dramatique, il faut de nombreux moyens auxiliaires pour que son œuvre puisse se produire au grand jour. Il lui faut une scène, des acteurs exercés, un public préparé à l'intelligence des éléments les plus élevés de la poésie. Il faut, enfin que les

autres arts lui prêtent leur concours, que l'architecture et la sculpture lui construisent un théâtre, que la peinture lui crée une nature artificielle, que la musique lui apporte le secours de ses divins accents. Toutes ces conditions ne peuvent se rencontrer que chez un peuple déjà très-civilisé, formé de longue main à l'entente des arts, et jouissant du bien-être, du calme et de la sécurité nécessaires pour s'abandonner librement au culte du beau. Et c'est pour cela même, c'est à cause de la difficulté de trouver réunies tant de conditions diverses, que l'art dramatique est arrivé si rarement à se développer d'une manière complète.

Ce moment brillant, mais toujours court, où fleurit la poésie dramatique, est aussi l'apogée de la poésie en général, et son déclin commence presque aussitôt. Cette nouvelle péripétie se lie, comme les autres, à la marche naturelle de l'esprit humain, et au cours de la vie des peuples. A mesure que celle-ci s'éloigne de ses origines, on voit pâlir et s'effacer de plus en plus ces reflets des anciens souvenirs qui donnaient à la poésie son coloris. Les traditions se perdent ou s'oublient ; les forces vives de la jeunesse nationale se changent en principes abstraits, en formules rationnelles ; le merveilleux s'enfuit dans la nuit du passé, pourchassé qu'il est par le doute et le ridicule ; l'admiration enthousiaste fait place à l'examen réfléchi ; l'esprit tourne à la pensée, on veut savoir plutôt que sentir ; et le langage lui-même, en acquérant la précision et la clarté de la prose, perd graduellement les qualités qui le rendaient propre à

exprimer la poésie. Le sentiment du beau ne s'éteint pas, il est vrai, parce qu'il est inhérent à la nature humaine; mais de collectif qu'il était, il devient individuel. Ce n'est plus un peuple tout entier qui sent le beau de la même manière, et qui l'impose à ses poëtes; ce sont des individualités plus ou moins isolées, plus ou moins excentriques, qui conçoivent le beau à leur point de vue, et qui cherchent à le produire selon leur fantaisie. La poésie, en un mot, perd graduellement son fond substantiel et ses éléments naturels pour devenir purement et simplement un art, dans le sens plus restreint de ce mot. Ses formes aussi, intimement liées dans l'origine à sa nature même, se changent en procédés arbitraires que chacun applique à son gré. Si nous avons appelé *poésie de l'art* celle de la productivité réfléchie, nous ne pourrons mieux définir cette dernière phase de décadence que par le nom de *poésie artificielle*.

Ce n'est pas à dire que dans cette période poétique, dont l'antiquité déjà nous offre un exemple, et qui est celle de notre époque actuelle, il ne puisse encore se produire de grandes œuvres. L'idée du beau, Dieu merci, est impérissable, et le génie, son instrument et son organe, est de tous les temps. Précisément à raison de cette indépendance de toute forme imposée, le génie peut tenter de nouvelles voies, ou animer d'un nouveau souffle de vie des formes tombées en oubli. Toutefois le génie est rare, et le champ des aberrations est infini, De là tant d'essais malheureux, tant d'œuvres manquées parce qu'elles sont con-

çues en dehors des véritables conditions de l'art et du beau, conditions que l'autorité traditionnelle n'impose plus et qu'ignore, méconnaît ou méprise trop souvent le caprice individuel.

Cette esquisse générale des phases de la poésie se succédant suivant une loi constante et dans un ordre déterminé, en constitue comme la formule universelle; mais dans la réalité cette formule trouve bien rarement son entière application. Combien de peuples n'ont-ils pas été arrêtés dans leur culture poétique par un rigoureux destin! Deux nations seules, privilégiées entre toutes les autres, nous offrent le spectacle de cette évolution naturelle de l'organisme poétique qui permet à la loi de se révéler pleinement; ce sont les Grecs et les Indiens. L'Europe moderne, qui a puisé à des sources très-diverses les éléments de ses poésies, n'occupe, sous ce rapport que le troisième rang, bien qu'elle rachète cette infériorité à d'autres égards. Tout ceci deviendra plus évident par un examen direct des faits spéciaux; mais avant d'entrer dans le domaine de l'histoire, il importe de s'arrêter à une grande opposition qui se prononce dans le monde même de la poésie et de l'art en général, et qui, signalée de nos jours sous les noms de *classique* et de *romantique*, a soulevé tant de discussions interminables.

CHAPITRE XV

Le classique et le romantique

Lorsqu'un débat sur un problème complexe s'engage dans des termes mal définis, on peut être sûr d'en voir surgir toute sorte d'aberrations : c'est ce qui est arrivé pour la question du classique et du romantique. A la suite d'une longue et ardente polémique, cette *querelle*, comme on l'appelait à juste titre, s'est éteinte peu à peu de guerre lasse, sans aboutir à aucune solution rationnelle, c'est-à-dire acceptable, sinon acceptée, par tout le monde. On parle bien encore parfois du romantique, mais le sens attaché à cette expression reste si nuageux que chacun est maître de l'entendre à sa guise. N'y aurait-il dans tout cela qu'une dispute de mots ? c'est ce qu'il est difficile de croire, vu la persistance avec laquelle se reproduit ce problème. Les querelles de mots n'ont pas la vie si dure ; et quand un débat dure un demi-siècle, c'est qu'il porte sur quelque fond réel, lequel finit toujours par revendiquer ses droits.

Si cette question a causé tant de malentendus, si elle a réveillé tant d'animosité et de passion,

c'est qu'au lieu de n'y voir que ce qu'elle est réellement, un problème esthétique, on y a mêlé des intérêts d'une tout autre nature, des suceptibilités d'amour-propre national, des préjugés de goût individuel, des opinions politiques et même des scrupules religieux. Cela tient en partie à la manière dont la question a été posée et discutée. On sait qu'elle a pris naissance en Allemagne, et qu'elle a été importée en France par Mme de Staël d'abord, puis par la traduction du Cours de littérature dramatique de Schlegel. Mais là, malheusement, dès l'instant où elle est tombée dans le domaine de la discussion, elle a été faussée et déplacée par mille influences diverses, et on peut dire que jamais dès lors elle ne s'est trouvée bien posée par aucune des parties belligérantes. En Allemagne, en effet, où ce sujet n'est point sorti du domaine de l'esthétique, il a été traité avec calme et réflexion, et comme il ne s'attaquait à aucun pouvoir constitué, il a pris paisiblement dans la science la place qui lui appartient. En France, au contraire, le romantisme n'a pu faire reconnaître ses droits qu'en s'attaquant à des opinions très-exclusives, profondément implantées dans l'esprit national, et appuyées sur l'autorité d'une littérature riche en chefs-d'œuvre de toute espèce. De là d'une part, chez les adversaires du romantisme, une résistance absolue, et un dédain plein de mépris, de l'autre, chez ses partisans, une ardeur révolutionnaire d'innovation et de réforme qui les a jetés dans l'extrême contraire, et leur a fait, comme on a dit en parlant de la politique,

traverser la liberté. Aussi l'école soi-disant romantique a-t-elle débuté par des extravagances qui n'étaient rien moins que romantiques, tandis que le parti classique se défendait de manière à montrer qu'il n'avait pas une idée beaucoup plus juste de la cause dont il se constituait le champion.

Le chaos d'opinions contradictoires qui se produisit alors par le conflit de tant d'intérêts hétérogènes restera comme un fait curieux dans l'histoire des luttes littéraires. On a un peu oublié les détails de cette grande perturbation de la république des lettres. Il n'est pas sans intérêt d'y revenir ; et je me permets de citer ici un fragment d'un petit travail publié par moi au fort de l'orage, c'est-à-dire en 1826, et qui me semble donner une idée assez juste de la confusion des esprits à cette époque.

« Il n'y a peut-être pas en France un seul journal qui n'ait donné son avis sur la fameuse querelle. Les hommes de tous les partis, les écrivains de tout rang, depuis l'académicien en titre jusqu'au folliculaire obscur, ont parlé pour ou contre le romantisme. On l'a loué, prôné, exalté, condamné, décrié, bafoué en prose et en vers, dans de gros livres et des brochures, des satires et des vaudevilles, des discours académiques et des feuilletons ; et, au milieu de cette masse de jugements divers, on a peine à trouver deux idées concordantes, deux opinions qui soient le résultat d'une même manière de voir. Cependant à force de classer, on parvient

à distinguer quelques points de vue dominants que je vais indiquer ici. »

« La politique d'abord s'est mêlée de la question ; et la grande division des libéraux et des ultras (1) en a produit une toute semblable dans les partis littéraires. Cependant on se tromperait fort si l'on croyait trouver ici quelque uniformité ; car en fait, chaque parti s'est subdivisé en lui-même dans ses jugements sur le romantisme. Il y a des libéraux classiques et des libéraux romantiques, des ultras romantiques et des ultras classiques ; mais tous le sont par des motifs différents. »

« Quelques libéraux repoussent le genre romantique parce qu'ils le considèrent comme un produit du moyen âge, et qu'ils le mettent dans la même catégorie que les droits féodaux et la superstition, que les dîmes et les moines. D'autres, s'imaginant que le patriotisme consiste à être exclusif en littérature, proscrivent le romantisme comme une invention venue d'outre-Rhin, et partant anti-française. Le parti romantique libéral, au contraire adopte ce même genre parce qu'il y voit une révolution dans la sphère littéraire, un affranchissement du pouvoir absolu des règles et de l'Académie. »

« Par la même raison le genre romantique se voit rejeté du parti classique ultra, qui redoute avant tout les innovations, et qui veut s'en tenir, en lit-

(1) Ces noms seuls constatent déjà la date de ce fragment. Qui se rappelle maintenant les *libéraux* et les *ultras* Et cependant il y a trente ans, les destinées du monde semblaient liées à ces dénominations de partis.

térature comme en politique, aux us et coutumes du passé. Mais les motifs qui font repousser ce genre par les libéraux classiques le font chérir des romantiques ultras, qui le regardent comme la poésie du moyen âge, comme l'image fidèle de ces temps qu'ils regrettent et qu'ils voudraient faire revivre. »

« La différence des opinions religieuses a donné naissance à un nombre égal de partis divers. Des protestants condamnent le genre romantique comme étant essentiellement la poésie du catholicisme, et des catholiques l'adoptent par la même raison; mais d'autres catholiques le repoussent comme étant la poésie du protestantisme, et d'autres protestants l'exaltent en cette même qualité. »

« Si nous passons à ceux qui, sans mêler à la question leurs opinions politiques ou religieuses, la jugent simplement sous le point de vue littéraire, les contradictions ne seront pas moins frappantes. Les uns ne voient dans le romantisme que l'absence de toute règle, le néologisme et la recherche du langage, l'obscurité des idées et l'extravagance de l'imagination, et quelques auteurs mêmes, qui de bonne foi se croient et se proclament romantiques, s'efforcent d'introduire ces éléments dans leurs compositions. D'autres prétendent que le romantisme est la peinture des vieux temps et des vieilles mœurs; d'autres au contraire, qu'il s'attache à peindre les temps actuels, et que toute poésie qui plaît à une époque donnée est romantique par cela même. Les uns signalent comme caractère principal du genre, la naïveté, les autres la sentimentalité. Enfin, pour terminer cette énumération, la vie po-

sitive et l'imagination rêveuse, la lumière et l'obscurité, la précision et l'indétermination, la joie et la mélancolie, etc., etc., ont été indiquées tour à tour comme les infaillibles critères de ce malheureux genre romantique. »

« Je me suis abstenu, dans cette revue rapide, de citer des noms et des livres, parce qu'il aurait fallu nommer tout le monde et faire un volume. Je ne puis cependant m'empêcher de rapporter au moins un exemple de cette étrange confusion d'idées qui règne sur la nature du classique et du romantique. Un littérateur qui, en 1824, a publié un *Essai* sur cette question, M. Cyprien Desmarais, après avoir cité madame de Staël pour la définition du romantisme, ajoute : *Elle a comparé le classique à la peinture et le romantique à la sculpture;* puis il insiste sur la justesse de cette comparaison. — « Le romantique, dit-il, qui peint la « nature jusque dans ses horreurs, sans aucun « ménagement pour notre sensibilité, s'offre tout « en saillie comme la sculpture; le classique met « tous ses sujets en tableaux comme la peinture. » — Qui croirait maintenant que madame de Staël a fait précisément le rapprochement inverse ! Cependant rien n'est plus vrai. — « On a comparé, « dit-elle, dans plusieurs ouvrages allemands la « poésie antique à la sculpture et la poésie roman- « tique à la peinture. » Et ailleurs : « La poésie « païenne devait être simple et saillante comme « les objets extérieurs, la poésie chrétienne a be- « soin des mille couleurs de l'arc-en-ciel pour ne « pas se perdre dans les nuages. » — Ce rappro-

chement est réellement très-fondé, comme nous le verrons plus tard; et il est difficile de concevoir comment un homme qui ne manque pas d'esprit, écrivant *ex professo* sur la question, a pu renverser les termes de la comparaison sans cesser pour cela de la trouver parfaitement juste. »

Voilà ce que j'écrivais il y a trente ans. La lumière s'est-elle faite dès lors dans les esprits? on peut en douter. La confusion n'est plus aussi bruyante, mais elle subsiste néanmoins, et l'on est encore loin de s'entendre. L'Académie, en particulier, maintient résolûment les vieilles doctrines exclusives, confiées, il est vrai, à sa garde; car comment définit-elle le romantique? comme une négation pure et simple. — « *Romantique* se dit de « certains écrivains qui affectent de s'affranchir « des règles de composition et de style établies « par l'exemple des auteurs classiques. » Voilà tout ce que nous trouvons dans le Dictionnaire de l'Académie; et c'est peu de chose en vérité.

Pour arriver à se rendre compte du vrai sens de cette grande antithèse qui divise en deux régions le monde de la poésie et des arts, il faut voir avant tout de quelle manière elle s'est formulée en Allemagne, et comment on a été conduit à désigner ces deux termes opposés par des noms qui n'en expriment point la signification réelle.

Tant que l'Europe littéraire et savante fut occupée exclusivement de l'étude de l'antiquité clas-

sique, et des imitations plus ou moins heureuses qu'en avaient faites les modernes, elle ne put prendre pour règle de ses jugements que le type du beau réalisé par les anciens avec tant d'éclat. Durant le moyen âge, il est vrai, et avant cette prédominance puissante de l'art antique, plusieurs peuples européens avaient offert des développements tout à fait spontanés de poésies nationales; mais ces premiers essais étaient tombés dans l'oubli, ou ne vivaient plus que dans la tradition populaire, ignorée ou méprisée par les littérateurs savants. Les poëtes de génie dont les œuvres ont fait la gloire de l'Europe moderne, à partir de la renaissance des lettres, se sont trouvés placés ainsi entre deux influences contraires. Le sentiment instinctif des premières conditions de l'art, la nécessité d'un fond substantiel, vivant, et d'une forme appropriée à ce fond, les portait d'un côté à rattacher leurs créations au monde moderne et aux formes naturelles des poésies nationales; et d'un autre côté, l'autorité des doctrines classiques et le culte enthousiaste de l'antiquité, les poussait à l'imitation des formes antiques, ainsi qu'aux emprunts plus directs faits aux traditions, aux idées, aux croyances du paganisme. De là ce mélange, quelquefois si bizarre, des éléments anciens et modernes, des dieux de l'Olympe et des traditions chrétiennes, de l'esprit du temps et des formes classiques, que l'on remarque surtout dans les littératures italienne et française. De là aussi cette tendance de la critique, et des poëtes eux-mêmes vis-à-vis de leurs propres œuvres, à excu-

ser ce qui en faisait bien la vie et le vrai mérite, en faveur des qualités d'emprunt qui en diminuaient la valeur intrinsèque. Les peuples qui, par des circonstances diverses, sont restés plus près des sources poétiques naturelles, comme les Espagnols et les Anglais, ont échappé davantage à l'influence de l'imitation, et ont produit ainsi des œuvres où se reflète avec une grande vérité, l'esprit national ; mais plus ces œuvres, obéissant à leur nature intime, avaient revêtu des formes originales en accord avec leur fond même, et plus on était porté à les condamner comme barbares, parce qu'elles s'éloignaient des modèles de l'antiquité.

C'est ainsi que, jusque vers la fin du siècle dernier, la critique placée entre les chefs-d'œuvre du génie ancien dont elle faisait la règle absolue du beau, et les créations du génie moderne plus ou moins influencées par l'imitation, n'appréciait celles-ci qu'autant qu'elles se rapprochaient des premiers. Tout ce qui dans les poésies modernes appartenait à la productivité spontanée, restait, aux yeux de la critique, en dehors du domaine de l'art proprement dit. La critique ne voulait y reconnaître tout au plus que des traits de naturel heureux, ou des éclairs de génie au travers de la barbarie des formes ; elle réservait ses encouragements et ses éloges pour l'art réfléchi, pour le travail de la forme selon la règle traditionnelle et imposée. La critique arrivait donc à séparer les éléments dont l'intime union est la condition première du beau, l'idée et la forme, la puissance qui crée et la

réflexion qui dispose et coordonne ; et cela sans se douter qu'elle enlevait ainsi à l'art moderne le principe même par lequel l'art ancien s'est élevé si haut.

C'est dans cet état de choses qu'à la suite d'une longue torpeur, et il y a un siècle à peine, s'opéra en Allemagne un grand réveil poétique et littéraire. La pédantesque école de Gottsched qui marchait lourdement dans les ornières classiques, en prêchant l'imitation de l'imitation, menaçait d'étendre son sceptre de plomb sur le génie germanique, lorsque celui-ci se leva dans sa force et secoua le joug qu'on prétendait lui imposer. Une réaction vive et rapide se déclara tout à la fois par une polémique victorieuse et par un puissant élan de productivité. Dans l'histoire de cette réaction figurent tous les grands noms qui ont illustré l'Allemagne depuis Lessing jusqu'aux deux Schlegel pour la critique, depuis Klopstock jusqu'à Gœthe pour la poésie. Ce qu'elle offre de plus remarquable, c'est qu'elle est toujours restée éminemment cosmopolite. L'Allemagne, en effet, ne possédant point encore de littérature à elle, ne se trouvait liée, par amour-propre national, à aucune forme spéciale de l'art et de la poésie; car les productions germaniques du moyen âge ne furent mises en lumière que plus tard. Aussi, tandis que l'érudition allemande, avec le zèle et l'étendue qui la distinguent, explorait curieusement tout le vaste champ des littératures, tandis que les poëtes les plus éminents en mettaient les trésors à la portée de tous par des traductions d'une fidélité scrupuleuse, on voyait Gœthe, ce grand représen-

tant du génie allemand, essayer de tous les genres, se plier à toutes les formes avec une merveilleuse flexibilité, et démontrer ainsi par l'exemple que nulle forme n'est absolue, et que la poésie est infiniment riche en moyens d'expression.

Dans ce point de vue nouveau, on conçoit que les poésies modernes durent être jugées tout autrement qu'elles ne l'avaient été jusqu'alors. En les étudiant dans leur développement naturel, dans les conditions de fait qui avaient présidé à leur formation, on reconnut bien vite qu'il était impossible de les ramener à un type né de circonstances toutes différentes, et qu'elles avaient droit à être appréciées en elles-mêmes avec une complète impartialité. L'art antique, loin de perdre quelque chose à cette critique plus large et plus rationnelle, ne fut, on peut le dire, véritablement compris que par l'application qui lui en fut faite dans sa propre sphère. L'admiration ne put que s'accroître quand une étude plus approfondie eut mis dans tout son jour l'étonnante harmonie de ses éléments divers dans l'unité et la perfection de leur développement. Mais plus cette perfection était complète, plus l'art antique était parvenu à réaliser admirablement son idéal, et mieux on sentit l'impossibilité de reproduire ce miracle par l'imitation, en l'absence de toutes les conditions qui lui avaient donné naissance. Si donc l'art grec fut exalté au delà même de ce qu'il l'avait été par ses admirateurs exclusifs, d'un autre côté les imitations plus ou moins heureuses qu'on en avait faites, et surtout les prétentions de quelques

imitateurs d'avoir surpassé leurs modèles, furent réduites à leur juste valeur. Quant aux productions spontanées du génie moderne, qui offraient des caractères essentiellement autres que ceux de l'art antique, elles furent étudiées et jugées en elles-mêmes comme des manifestations différentes du beau.

Dès lors la question qui nous occupe se trouva posée, non pas encore d'une manière suffisamment générale, mais au moins telle qu'elle devait se présenter d'abord ; comme opposition de l'art antique et de l'art moderne, du beau en tant qu'expression naturelle de la vie nationale grecque et du paganisme, et du beau comme organe tout aussi naturel du christianisme et des nationalités européennes développées sous son influence. Or comme la poésie moderne avait brillé en premier lieu et avec le plus d'éclat chez les peuples de langue *romane*, on donna le nom de *romantique* à cette poésie de leur création, en continuant à désigner par celui de *classique* le genre immortalisé par les chefs-d'œuvre de l'antiquité. Ces dénominations, comme on le voit, ont été tirées de circonstances accessoires, et ne se lient en aucune manière aux idées mêmes qu'elles devraient exprimer. C'est là sans doute un inconvénient qui n'a pas peu contribué à des malentendus de toute sorte ; mais ces mots ont pris rang dans la langue de l'esthétique, il serait difficile de les remplacer convenablement, et il vaut mieux les conserver en cherchant à fixer leur sens vraiment rationnel.

On dut bientôt s'apercevoir, en effet, de l'in-

suffisance du mot *romantique* appliqué à la poésie chrétienne dans son ensemble, puisque les les peuples de race germanique, tout aussi bien que les nations romanes, en représentaient une des formes principales. Il fallut dès lors établir déjà une distinction entre le romantisme du nord et celui du midi. Mais voilà que l'on retrouva les caractères propres au genre romantique, non-seulement dans la poésie, mais aussi dans les arts de la forme, et en particulier dans l'architecture gothique comparée à celle des Grecs, tout comme, à une époque plus récente, on a parlé de peinture romantique ; de là une nouvelle extension de sens. Enfin, une connaissance plus approfondie de l'Orient conduisit à des rapprochements qui plaçaient l'art oriental plus près, à quelques égards, de l'art chrétien que de l'antiquité classique. L'explication de ces analogies ne put être cherchée que dans quelque principe commun au génie de l'Orient et au génie chrétien, et le nom de *romantique*, appliqué d'abord d'une manière trop étroite, se trouva complétement débordé par l'extension graduelle et la généralisation de son idée première.

Après ces préliminaires, il est temps d'aborder le fond même de la question, et de chercher à la ramener à ses principes essentiels, sans nous préoccuper d'abord de ses éléments spéciaux. Une antithèse qui se révèle d'une manière aussi générale, qui s'étend au monde entier de la poésie et de l'art, ne peut pas dépendre d'influences accidentelles ; elle doit avoir sa racine dans la nature

même du beau et de ses manifestations; et comme ici nous parlons plus particulièrement de la poésie, c'est dans le domaine poétique que nous chercherons à découvrir l'origine et le vrai sens de cette double réalisation du beau.

La poésie, en tant que création de la productivité esthétique de l'homme, réfléchit en elle-même, ainsi que nous l'avons vu, le triple monde de la nature extérieure, de la vie humaine, et de la religion, qui domine l'une et l'autre. Placée comme un intermédiaire entre le fini et l'infini, le réel et l'idéal, la poésie joue en quelque sorte, le rôle d'un prisme qui reçoit et brise en rayons colorés, la lumière pure venue d'en haut, pour la projeter en reflets brillants sur le fond obscur des réalités. Celles-ci, dans leur double sphère de la nature et de la vie humaine, se montrent ainsi sous le jour particulier que répand sur elles l'idée religieuse. Ainsi la nature, il est vrai, est en soi la même pour tous; et cependant que d'aspects variés ne prend-elle pas suivant l'œil qui la voit, suivant l'esprit qui la contemple! Quant à la vie humaine, tout ce qui constitue sa physionomie propre chez les peuples divers, tous ses développements, toute sa valeur intrinsèque, ne dépendent-ils pas essentiellement du principe religieux, ce premier législateur et civilisateur de l'humanité? Suivant la nature, l'étendue, la puissance de ce principe, le monde extérieur et la vie de l'homme se présenteront donc nécessairement au poëte sous des aspects différents. Pour que la poésie se développe avec grandeur, pour qu'elle ar-

rive à sa pleine expression par le beau, il faut qu'elle trouve dans les trois sphères qu'elle embrasse un fond substantiel, suffisamment riche; mais il est bien rare qu'elle le trouve partout au même degré, et c'est de là que proviennent, et les différences de genre entre des poésies de même valeur, et les différences de valeur entre des poésies de même genre. Ici, c'est la nature extérieure qui, pauvre et monotone, refoule toute la poésie dans l'homme intérieur; là, c'est la vie nationale qui manque de mouvement et d'énergie, et laisse l'homme s'abandonner trop mollement à l'existence sensuelle; là encore, c'est l'élément religieux qui, dominant en maître, absorbe et neutralise les forces actives de la vie humaine; ou bien, au contraire, infidèle à sa nature, il descend dans la réalité au lieu de l'élever jusqu'à lui, et dépouille son caractère de sublimité pour se révéler sous les formes moins sévères de la beauté sensible. A chacune de ces combinaisons, à chacun de ces points de vue, correspond un certain genre de poésie avec ses caractères propres, ses moyens particuliers d'expression, et qui gravite plus ou moins vers le beau ou le sublime, suivant les rapports qui s'établissent entre l'idée et la forme. La distinction du romantique et du classique, si elle n'est pas arbitraire, si elle se fonde sur la nature même de la poésie, doit trouver également son principe dans cette diversité de combinaisons en dehors desquelles il n'y a plus que des différences de pure forme.

Ce qu'il faut remarquer d'abord, c'est que cette

antithèse ne se prononce que dans la sphère du beau, et du beau avec un certain degré de développement. Là, où la poésie en est encore à ses premiers bégaiements, là où la forme est encore pauvre et indéterminée, il n'y a ni classique, ni romantique ; et c'est le cas, par exemple, pour la grande masse des chants populaires. On ne trouvera pas non plus cette opposition dans les poésies sacerdotales, où domine le sublime, parce que le sublime, comme j'ai cherché à le montrer, repose essentiellement sur un rapport d'incommensurabilité, sur une disproportion irréconciliable entre l'idée et la forme, et qu'il peut bien ainsi varier en degré, mais non pas en qualité. La variété, en effet, dérive surtout de la forme, et la tendance du sublime est d'anéantir la forme au profit de l'idée.

C'est donc dans cette région intermédiaire de l'équilibre plus ou moins parfait, de l'harmonie plus ou moins complète de l'idée et de la forme, lesquels constituent le beau, que nous devons trouver la source du double mode de manifestation qui nous occupe. Il faut qu'il y ait dans les rapports mutuels de l'idée et de la forme sensible, et sans sortir des conditions du beau, la possibilité d'une division en deux genres distincts, la possibilité d'nne *dichotomie* du beau.

Or, la simple considération de la nature essentielle de l'idée et de la forme, prises isolément et chacune dans sa sphère propre, conduit à reconnaître comme nécessaire le double rapport que nous cherchons. L'idée, en effet, est la vérité de la forme

sensible ; elle en est par conséquent indépendante en ce sens qu'elle peut être saisie par l'esprit seul, et ce n'est même que par l'esprit qu'elle est conçue dans toute sa pureté. Ainsi, pour aller tout droit au terme fondamental de la question, l'idée absolue, l'idée divine se manifeste sans doute dans la nature, dans le monde réel, où elle éclate de toutes parts par les phénomènes du beau ; mais aucune de ces manifestations ne la contient et ne la révèle tout entière ; et il faut, au contraire, s'élever au-dessus du monde phénoménal pour connaître et adorer Dieu, comme dit l'Ecriture *en esprit et en vérité*. L'idée peut donc descendre dans la forme sensible; mais elle ne saurait s'y renfermer complétement qu'à la condition de dépouiller son caractère d'universalité et d'absolu pour s'accommoder à la nature nécessairement finie, limitée, déterminée de la forme sensible. Celle-ci, en effet, ne saurait, par aucun effort, s'égaler à l'infini ; elle y tend, sans doute, quand elle se fait gigantesque et vague, et qu'elle produit ainsi l'impression du sublime; mais cette impression même, comme nous l'avons vu, ne se complète que par un effort de l'esprit qui saisit l'idée en dehors et au-dessus de la forme. Il résulte de là que, pour arriver autant que possible à l'expression de l'idée sans la faire descendre de sa haute région, sans la sacrifier aux exigences de la forme limitée, et cela non plus par l'élément du sublime, mais par celui du beau, il faut de toute nécessité que la forme se brise, qu'elle se multiplie indéfiniment par la variété, qu'elle appelle à son secours et mette en œuvre

toutes les ressources du monde phénoménal en fait de beau. Et cependant même alors le problème n'est jamais complétement résolu. Quels que soient la variété, la richesse, l'éclat des formes dont se revêt l'idée, toujours l'infini les déborde et plane au-dessus d'elles comme un souffle invisible, comme l'esprit insaisissable qui les réunit dans sa puissante unité.

Tel serait le caractère général d'une poésie qui correspondrait à ce premier point de vue, lequel constitue ainsi comme une transition du sublime au beau proprement dit.

Celui-ci, en effet, se fondant directement sur un rapport d'égalité parfaite, sur l'équation de l'idée et de la forme, ne saurait admettre cette prédominance de la première sur la seconde qui laisse toujours quelque chose à désirer. Il veut que toute l'idée apparaisse dans toute la forme, et que l'esprit se repose complétement dans cette harmonie des deux principes qui constitue l'idéal. Mais pour cela, il faut que l'idée descende dans la sphère des choses sensibles et qu'elle s'abaisse au niveau de la forme phénoménale, sans quoi celle-ci ne parviendrait jamais à la contenir ; il faut que le dieu invisible revête la forme humaine et vienne s'asseoir sur l'Olympe pour devenir l'objet des représentations de l'art. Alors, sans doute, et au moyen de ce sacrifice, le problème du beau trouve une solution plus complète, parce que, son but unique, l'idéal, est parfaitement défini. L'unité et la simblicité de l'idée se réfléchissent dans l'unité et la simplicité de la forme, et l'esprit satisfait n'a rien

à chercher au delà. Les caractères naturels du beau, dans de telles conditions, outre l'unité et la simplicité, sont l'harmonie, la pureté, la précision ; et il doit repousser, comme des éléments contraires à sa nature, tout ce qui tendrait à troubler la lumière de l'idéal.

Il faut bien remarquer qu'à côté de ces deux points de vue, de ces deux modes d'expressionde l'idée par le beau, il n'y en a pas un troisième, parce qu'au delà de l'équilibre des deux éléments du beau, on ne trouverait plus que la prédominance de la forme sur l'idée, laquelle serait toujours une imperfection, et ne saurait servir de principe à un genre particulier de l'art.

En définissant ces deux modes de manifestation du beau, nous avons caractérisé, dans leurs traits généraux, les deux tendances opposées du *romantique* et du *classique*, lesquelles se trouvent ainsi rattachées aux principes constitutifs du beau, et à leur mise en œuvre par l'art. Mais il ne suffit par d'avoir établi *a priori* la possibilité de cette antithèse, et il faut voir maintenant comment elle se réalise dans l'histoire de la poésie.

La première condition du romantique, c'est la conscience de l'idée comme de l'infini et de l'absolu. A l'origine des peuples, cette idée ne se révèle à l'esprit humain que par la religion ; car la pensée réfléchie et libre n'a pas encore assez de puissance pour s'élever aussi haut. C'est donc par le sentiment, par l'inspiration, par la foi, par l'intuition contemplative que l'homme possède en premier lieu l'idée divine ; c'est aussi par la poé-

sie, et non par les procédés de la logique rationnelle, qu'il s'efforce de l'exprimer et de la mettre à portée de tous. La poésie sacerdotale constitue cette expression immédiate de l'idée divine ; et par cela même que son caractère principal est la sublimité, par cela même qu'elle ne laisse à la forme qu'un rôle secondaire, elle ne tombe point encore sous la distinction qui nous occupe ; elle n'est ni romantique, ni classique, mais simplement sublime. Ce n'est donc que dans la période qui succède, celle de la poésie héroïque et de l'épopée, que se prononce la tendance de l'art vers l'un ou vers l'autre de ces deux modes d'expression. Or, partout où la poésie héroïque naît et se développe avec grandeur sous l'influence plus ou moins directe de la poésie sacerdotale et de l'élément religieux, nous lui voyons prendre spòntanément le caractère romantique, parce que le génie poétique, recevant son univers idéal tout fait des mains de la religion, s'efforce, par toutes les ressources de la forme, d'arriver à l'expression approchée de ce qui, en soi, est inexprimable. Assurément cette expression ne peut être qu'indirecte ; car la poésie héroïque n'a pas pour objet l'idée divine en elle-même, mais le monde réel, la vie humaine et la nature. Il faut toutefois que ces deux sphères de la réalité restent toujours subordonnées à l'idée religieuse, et comme pénétrées de son esprit, comme éclairées de ses rayons. La nature n'est plus alors pour le poëte la réalité véritable ; il ne la voit que comme une forme de l'idée, comme une enveloppe qui reflète dans ses mille couleurs

la lumière de l'esprit. La vie humaine aussi n'a de sens pour lui qu'autant qu'elle se rattache à l'idée divine, et par son origine et par sa fin. Ainsi, toutes les formes visibles dans leur variété et leur beauté, et toutes les profondeurs du sentiment intérieur, et toute l'activité de l'homme dans le mouvement de la vie, ne sont pour le poëte romantique que les moyens et non pas le but. Ce dernier, ouvertement ou tacitement, est toujours placé au-dessus du monde phénoménal, et ne se trouve jamais complétement atteint.

On conçoit que ce type général de la poésie romantique, qui se réalise dans le drame d'une manière plus tranchée encore que dans l'épopée, admet une grande variété de développements distincts. D'une part l'idée religieuse peut être saisie sous des aspects divers, de l'autre les moyens d'expression fournis par la nature et par l'homme peuvent varier à l'infini, suivant les lieux et les peuples. Toutefois, comme l'ensemble des conditions nécessaires à toute grande poésie se rencontre rarement, le type romantique ne s'est produit dans le monde d'une manière large et complète que sous deux formes principales, le romantisme indien et le romantisme chrétien ; mais ce dernier, il est vrai, s'est subdivisé en plusieurs embranchements suivant le génie particulier des peuples de l'Europe moderne. La poésie indienne, assurément, diffère des poésies chrétiennes, autant que la religion de Brahma diffère de celle du Christ, autant que la nature de l'Inde diffère de celle de l'Europe; et cependant ces poésies offrent des analo-

gies de fond et de forme qui ne sauraient s'expliquer que par l'influence de quelque principe commun, puisqu'il n'a existé entre elles aucune connexion de fait. On trouve bien encore ailleurs, dans les poésies d'autres peuples, comme les Arabes, les Persans, les Scandinaves, les Celtes, des traces partielles du génie romantique; mais ce ne sont là que des éclairs isolés, et rien n'arrive à se formuler complétement. Nous en verrons les causes dans la revue générale de ces poésies.

Il reste à considérer comment s'est réalisé l'autre type poétique, le type *classique*, et ici la question est plus simple parce que nous n'en avons qu'un exemple unique. C'est chez les Grecs, et chez les Grecs seulement, que l'art et la poésie classiques ont trouvé leur expression spontanée, et cela d'une manière si complète, avec une perfection si achevée, que les chefs-d'œuvre qui en sont sortis resteront à jamais inimitables. En effet, les imitations plus ou moins heureuses qu'en ont tentées les Romains et les modernes, malgré d'incontestables mérites, n'en sont que de pâles reflets, parce que chez les derniers surtout, elles se sont produites en dehors de toutes les conditions du classique grec. Or, quelles ont été ces conditions? c'est ce qu'il faut examiner.

Comme la première et la plus importante, nous avons signalé celle d'une transformation de l'idée religieuse qui lui permette de descendre dans le monde réel, et de se mettre en accord avec l'élément de la forme sensible. Cette transformation ne saurait provenir du fait de la poésie sacerdotale qui

est toujours et partout la sévère gardienne de l'idée primitive. Il faut donc que la poésie sacerdotale soit muette, ou sans influence directe, pour que l'épopée puisse se créer librement un monde surnaturel à son usage, c'est-à-dire facilement accessible à l'expression par le beau. Or, c'est ce qui est arrivé chez les Grecs. Sans doute qu'avant Homère il y a eu des poëmes d'un caractère purement sacerdotal, comme les hymnes d'Orphée dont le nom seul est parvenu jusqu'à nous ; mais ces compositions, soit qu'elles se fussent perdues, soit qu'on les tînt cachées dans le secret des mystères, n'ont exercé aucune influence sur la poésie homérique. Celle-ci, trouvant le champ libre, ne s'est emparée des anciennes traditions que pour les faire servir à ses propres fins. Les idées grandes et sévères de la religion primitive, personnifiées et revêtues de formes humaines épurées par l'idéal, descendirent du ciel sur l'Olympe pour y former cette assemblée des dieux avec lesquel la poésie joue comme avec ses propres créations. C'est ce que confirme le témoignage d'Hérodote quand il dit que c'est Homère qui a fait aux Hellènes leurs divinités. Ainsi la poésie homérique, partant du monde réel comme de sa vraie base, loin de le subordonner au monde idéal, a fait rentrer celui-ci dans le domaine du fini.

Il n'est pas difficile de comprendre comment ce point de vue, qui est tout l'opposé de celui de la poésie romantique, a dû exercer une immense action sur l'esprit et sur les formes de l'art et de la poésie des Grecs. Toute la réalité se concentrait

pour eux dans la vie terrestre et dans le monde extérieur, la demeure commune des hommes et des dieux. Au delà du tombeau tout était obscur et vaporeux, et l'on descendait dans le royaume des ombres; au-dessus de l'Olympe et des dieux, planait invisible la Destinée que l'art se gardait bien de faire sortir de sa mystérieuse indétermination; les antiques traditions cosmogoniques étaient reléguées dans l'éternelle nuit avec les monstres et les Titans. Ainsi toute la puissance productrice, toute la vie de l'art, se portaient exclusivement sur le monde sensible pour l'élever par l'idéal à sa plus haute expression, et comme l'homme en est à la fois le centre et le sommet, c'est l'idéalisation de l'homme qui constitue le but unique de l'art grec. De là ce culte de la forme humaine appliquée à la personnification des dieux, qui a porté si haut la perfection de la sculpture. Pour la poésie grecque, c'est l'homme qui est en réalité le roi de l'univers. Les dieux eux-mêmes ne sont que des hommes doués par la faveur du destin d'un pouvoir surnaturel et d'une éternelle jeunesse; mais en fait, et moralement parlant, ils sont inférieurs à l'homme, lequel seul est doué de la vraie liberté. Aux dieux la puissance et le bonheur, aux hommes le malheur et la vertu. Combien Prométhée, ce représentant sublime des intérêts humains contre la tyrannique jalousie des dieux, ne s'élève-t-il pas au-dessus de ses persécuteurs acharnés ! Cette supériorité réelle de l'homme sur les habitants de l'Olympe, le poëte en a la conscience instinctive; et c'est ainsi que s'expliquent les li-

bertés excessives que déjà la poésie homérique se permet à l'égard des immortels.

Le problème de l'art grec, je le répète, s'est trouvé ainsi de prime abord parfaitement défini ; car Homère, au dire même de l'antiquité, a été la base de toute la culture esthétique des Hellènes. Ce problème, la glorification de l'homme par l'idéal, une fois posé dans les conditions les plus favorables, chez un peuple doué au plus haut degré de l'instinct du beau, devait recevoir une solution plus entière que celui du romantique, par cela seul déjà qu'il est identique au fond avec le problème du beau dans toute sa pureté. Mais cette admirable perfection que nous ne saurions refuser à l'art grec, n'est-elle achetée par aucun sacrifice ? Et peut-elle être acceptée comme la forme unique du beau ? Le seul rapprochement des deux points de vue qui caractérisent le romantique et le classique répond suffisamment à cette question. L'esprit humain ne saurait à coup sûr s'emprisonner à tout jamais, en faveur de la forme, dans un monde qui n'est point pour lui la vérité. Voulons-nous adopter le type classique comme la seule forme possible de la poésie, alors adoptons aussi toutes les conditions qui ont présidé à sa naissance et à son développement ; renversons de nouveau les pôles de notre univers ; là où est pour nous la réalité, mettons l'illusion ; sachons tenir pour vrai ce qui, à nos yeux, n'est qu'une ombre vaine et fugitive ; renonçons enfin aux idées chrétiennes pour en revenir au paganisme. Si cela serait absurde, il ne le serait pas moins de sacrifier le romantique au classique. Sa-

chons donc reconnaître à chaque genre les qualités qui le distinguent, et, tout en conservant notre indépendance esthétique, cherchons et admirons le beau partout où il se trouve, sous les formes diverses qu'il a revêtues.

CHAPITRE XVI

Les formes poétiques. Les images. La versification.

Quels sont maintenant les procédés que la poésie met en œuvre, dans ses développements divers, pour réaliser ses conceptions idéales, et les fixer invariablement par la forme? Cette question, qui complétera notre étude des éléments de la poésie, est infiniment vaste. Elle embrasse, non-seulement les formes extérieures et, pour ainsi dire, matérielles du langage poétique, l'euphonie et le rhythme des sons articulés, les artifices du style et de la versification, mais encore, et principalement, tout ce travail intérieur de l'imagination intuitive par lequel le poëte nous fait voir, comme éclairés d'une lumière magique, et sous des couleurs plus vives que la réalité même, tous les détails du monde de sa création. C'est bien là, en effet, la véritable forme sensible de la poésie, celle qui correspond à l'élément plastique dans les arts de la vue, à la mélodie et à l'harmonie dans la musique. Le langage, qui n'est par lui-même qu'un signe, ne constitue que la forme de cette forme, que l'enveloppe tout extérieure de l'expression poétique.

Ce sujet ne saurait être traité ici que d'une manière très-générale. L'immense détail des faits appartient à plusieurs branches spéciales de la littérature, à la rhétorique, à l'art du style et de la versification, etc. Il faut nous contenter d'en passer en revue les éléments principaux, en cherchant à comprendre leur véritable nature, et le rôle qui leur appartient comme moyens d'expression de la poésie.

L'imagination intuitive, telle est, nous l'avons vu, la force active et créatrice par laquelle la poésie opère la transmutation ou la transfusion mutuelle de l'invisible et du visible, du sentiment et de la sensation, de la pensée et de l'intuition. Placée entre les deux sphères de la réalité immédiate, positive, matérielle, et de la pensée abstraite et rationnelle, la poésie doit se tenir toujours dans la région intermédiaire qui réunit et concilie les extrêmes. Les objets qu'elle fait passer devant nos yeux ne doivent se présenter, ni sous la forme accidentelle de la réalité brute, ni sous celle de la pensée réfléchie; mais il faut que, d'une seule vue, elle nous les fasse voir dans leur idée et dans leur forme sensible, dans leur notion abstraite et dans la plénitude de leur existence réelle. Ce double problème est résolu par l'emploi de l'*image*, produit immédiat de cette faculté créatrice de la poésie qui a reçu de là le nom d'*imagination*.

L'effet propre de l'image, c'est de forcer l'esprit à reproduire en lui-même l'apparence sensible de l'objet, et de l'empêcher ainsi de le saisir directement par la pensée seule. C'est en cela que le lan-

gage figuré diffère du langage ordinaire. Dans ce dernier, les mots s'adressent à l'intelligence sans intermédiaire, lors même qu'ils désignent des choses réelles, parce que la pensée va droit à son but, et néglige comme un accessoire l'apparence sensible de l'objet. Quand nous parlons du soleil, par exemple, ce mot ne réveille en nous que la notion générale de ce corps céleste, et notre esprit glisse rapidement sur son image réelle ; mais quand Sophocle invoque l'*œil lumineux du jour*, ou qu'Ossian s'adresse au *fils de l'air à la chevelure d'or*, notre imagination reproductrice le fait apparaître à notre vue intérieure tel que le poëte entend nous le montrer. Cela est encore plus vrai quand il s'agit de choses qui, par elles-mêmes, ne tombent pas sous les sens ; par l'image, la poésie donne un corps à ces choses invisibles et ramène ainsi la pensée à la réalité concrète.

Les procédés par lesquels la poésie met en œuvre ce principe *corporifiant* de l'image, sont très-variés, et ont été énumérés, distingués, classés, sous le nom général de *tropes* dans les traités de rhétorique. Les uns concernent l'intuition immédiate des objets que la poésie fait passer sous nos yeux ; ce sont les plus simples et les plus primitifs ; d'autres consistent dans les artifices de la diction et du style, dans ce qu'on appelle plus spécialement les *figures* de rhétorique. Ces derniers appartiennent à une culture poétique plus avancée, et se lient de plus près au génie particulier de chaque langue.

Les images proprement dites contribuent à un

haut degré à donner à la poésie son caractère et son coloris. C'est dans les images, en effet, que se reflète, comme dans un miroir magique, la nature qui entoure le poëte; et cela non point toujours telle qu'elle est, mais plus ou moins modifiée, embellie, idéalisée, suivant les impressions qu'elle réveille. Il faut remarquer que ce travail de l'imagination sur la nature n'est pas l'œuvre de la poésie seulement; il est préparé de longue main par celui de la formation même des langues, dont il constitue un des principes les plus féconds. Dans les langues primitives, l'expression est presque toujours immédiatement pittoresque, parce que les premières impressions de l'homme sont intuitives et non pas réfléchies. C'est ce qui fait que ces langues sont poétiques par elles-mêmes, et que la poésie est, au début, le langage instinctif de l'humanité.

L'emploi de ces mots-images est si naturel que nous les voyons naître partout et à toutes les époques, mais avec plus d'abondance pendant la période de la formation synthétique des langues, et dans les idiomes qui possèdent à un haut degré le principe de la composition des mots. Sous ce rapport, le sanscrit et les langues qui s'y rattachent, peuvent être placés au premier rang; mais c'est dans le sanscrit surtout que l'on peut le mieux étudier cette poésie instinctive de la parole qui la sature d'images jusque dans ses éléments isolés. Cela vient de ce que le sens étymologique des mots est resté presque toujours parfaitement clair, tandis qu'il s'est obscurci ou perdu dans les idiomes moins rapprochés de leur origine. Ainsi quand nous di-

sons, un *arbre*, un *oiseau*, nous ignorons ce que ces mots expriment en eux-mêmes, et indépendamment de leur sens générique; mais il en est autrement du sanscrit qui peint l'objet par son nom même. Ainsi les noms de l'arbre, que je me dispense de citer, signifient tour à tour, celui qui *donne des fruits*, qui *porte des feuilles* ou *des branches*, qui *s'élève de la terre*, qui *règne dans la forêt*, qui *boit par le pied*, etc., etc. L'oiseau a de même une foule de noms expressifs : il est appelé le *rapide*, *l'ailé*, *le fils de l'œuf*, celui qui *erre dans le ciel*, qui a *pour main son bec*, qui *a sa maison sur l'arbre*, etc. Ce que nous disons ici de l'arbre et de l'oiseau, s'applique également aux dénominations sanscrites de tous les objets quelconques.

On peut voir déjà, par ce petit nombre d'exemples, quel est le procédé que suit le langage dans la formation des mots pittoresques. Comme le nom de l'objet ne peut pas exprimer à la fois tous ses caractères divers, l'imagination s'attache à l'un ou à l'autre de ses attributs pour le mettre en saillie, et poser ainsi la partie pour le tout. De là cette abondance de synonymes qui nous étonne dans certaines langues, et qui prête un puissant secours à la poésie. Sous ce rapport les idiomes de la famille sémitique, l'hébreu, l'arabe, etc., sont bien moins favorisés que les langues indo-européennes, parceque le principe de la composition des mots n'est pas dans leur génie, et que les noms dérivent directement des racines verbales par la flexion interne des voyelles. Il en résulte que l'attribut de l'objet mis en relief par le sens du mot se ratta-

che immédiatement à l'idée abstraite de l'action du verbe, et reste ainsi d'une nature générale. L'expression est plus intellectuelle, mais elle est moins pittoresque; et cette différence seule peut avoir exercé déjà une grande influence sur les caractères respectifs des poésies de ces deux familles de langues.

On pourrait croire que, dans le sanscrit, les noms composés ne sont eux-mêmes que des produits plus récents de la poésie, et n'ont jamais appartenu au langage ordinaire. Cela peut être le cas, sans doute, pour un certain nombre de ces mots, ceux-là surtout qui, par leur longueur démesurée, seraient d'un emploi peu commode pour la conversation. Ainsi, par exemple, un des noms du faisan, *visha darçanamrityuka*, celui *qui meurt par le regard du serpent venimeux*, est sûrement un mot purement poétique, où l'artifice de la composition est poussé à l'extrême. Il serait difficile cependant d'établir à cet égard des limites fixes; car nous trouvons des surcompositions analogues dans des langues qui n'ont jamais eu de culture poétique, comme celles des races sauvages de l'Amérique du Nord. Ces idiomes, que l'on a appelés avec raison *polysynthétiques*, réunissent souvent, dans un seul terme, trois ou quatre mots pour désigner un objet par plusieurs de ses attributs à la fois. Pour en citer un exemple d'après Duponceau, un chêne à larges feuilles profondément découpées s'appelle en lénâpé, *amanganaschquiminschi*, et ce mot, qui en contient quatre autres, signifie *le tronc qui porte de grandes mains et des*

fruits à coque. Ces combinaisons dont l'étendue et la hardiesse sont si remarquables, contribuent éminemment à ce caractère poétique et figuré qui distingue le langage des races aborigènes de l'Amérique septentrionale. Quant aux composés plus simples, on les retrouve partout avec plus ou moins d'extension. Notre français même, d'ailleurs si peu poétique, en possède un bon nombre dans la langue populaire, et on les reconnaît de suite à une certaine grâce native. Ainsi le *rouge-gorge* et le *hoche-queue* n'ont pas reçu leurs noms de la poésie.

Que l'on se figure maintenant une langue entièrement composée de mots semblables pour désigner tous les objets, et l'on comprendra à quel point l'imagination intuitive serait mise en jeu par le moindre discours, et combien cette langue serait propre à l'expression poétique ; mais on reconnaîtra aussi qu'il y aurait facilement excès sous ce rapport, et que ce luxe perpétuel d'images deviendrait embarrassant pour l'expression directe de la pensée. Aussi le langage tend-il bientôt à se défaire de cette richesse surabondante, en réduisant de plus en plus l'image au rôle d'ornement de la poésie.

Aux époques primitives, il n'existe pas encore de différence marquée entre la langue poétique et la prose ; mais du moment que les mots-images, par les contractions et les altérations que le temps amène, ont perdu leur sens originel, il faut que la poésie en remplace l'effet par quelque équivalent. Cet équivalent, elle le trouve d'abord dans *l'épi-*

thète, qui n'est bien encore que l'image directement appliquée à l'objet, mais par un procédé artificiel, et non plus par le fait immédiat du mot. L'objet n'est plus identique avec son attribut, la partie n'est plus prise pour le tout; seulement l'épithète nous fait voir l'objet tel qu'il convient au poëte de nous le montrer. Mais bientôt la poésie va plus loin : au lieu de s'arrêter à l'objet même et à ses attributs, elle passe à un second objet dont la description plus ou moins détaillée doit servir à dépeindre le premier. C'est là le principe de l'image indirecte, qui comprend toutes les variétés des comparaisons, des métaphores, des allégories, etc. L'examen de ces différentes espèces de figures, qui exigerait nécessairement des exemples, nous détournerait trop des questions générales qui seules doivent fixer notre attention. Nous nous bornerons donc à signaler les tendances principales de la poésie dans l'emploi du langage figuré.

Cet emploi doit naturellement se régler, quant à son mode et à son extension, sur les exigences de l'art relativement aux fins qu'il se propose. Les deux extrêmes, sous ce rapport, sont d'une part la poésie naturelle et instinctive, de l'autre la poésie artificielle des civilisations avancées. Dans la première, le langage figuré a toute la spontanéité de la poésie elle-même, les images sont très-simples et naïvement tirées de l'entourage réel de l'homme, lequel entourage est encore tout nature. Les expressions poétiques, séparées du chant qui les accompagne, diffèrent à peine de la langue parlée. Aux époques de civilisation, au contraire,

l'homme se trouve plus ou moins séparé de la nature, qu'il a façonnée à son usage; la plupart des objets qui l'entourent et qui sont le produit de son industrie ne lui rappellent que des idées prosaïques d'utilité. D'ailleurs, à ses yeux, le monde n'est plus un, comme dans la simplicité de l'état de nature ; il se divise en plusieurs sphères, celle de la réalité vulgaire, celle de la poésie , celle de l'intelligence. Le poëte ne trouve donc plus les images tout près de lui ; il est obligé de les chercher au loin , d'autant mieux que les combinaisons les plus simples sont épuisées dès longtemps, et devenues communes par un fréquent usage. L'art doit mettre en œuvre toutes ses ressources pour éviter d'une part la banalité, et de l'autre la recherche prétentieuse des images. Le langage poétique aussi doit se distinguer du langage prosaïque et vulgaire avec d'autant plus de soin que ce dernier occupe plus de place dans la vie ordinaire. C'est alors que sont mises en jeu toutes les finesses de l'art du style, soit par le choix des expressions, soit par les artifices variés du langage figuré. Aussi arrive-t-il souvent que le but se trouve dépassé, et que la poésie, prenant le moyen pour la fin, en vient à se perdre dans les futilités de la forme.

Le milieu entre ces deux extrêmes de la simplicité nue et de la recherche prétentieuse , tombe précisément sur les époques des grands développements de la poésie spontanée sous les formes du chant lyrique religieux, de l'épopée et du drame. C'est alors aussi que le langage figuré déploie

toutes ses richesses, parce qu'il peut être aisément brillant sans recherche, et vrai sans vulgarité. Ces époques poétiques, en effet, correspondent dans l'histoire à celles où la civilisation a élevé l'homme au-dessus de la vie instinctive, sans cependant l'éloigner trop encore de la nature. La vie des temps homériques en est un des exemples les plus frappants. Le langage figuré d'Homère jaillit si directement du sein de la nature et de la civilisation grecque, que sa noblesse n'ôte rien à sa naïveté, et qu'il peut déployer tous les prestiges de l'art sans cesser d'être profondément vrai.

Mais dans ce domaine des grandes créations de la poésie où l'image se développe en pleine liberté, quelle infinie variété de formes et de couleurs ne revêt-elle pas suivant les temps et les lieux ! Elle s'accommode tour à tour à l'impétuosité lyrique, au calme majestueux de l'épopée, à la rapidité de l'action dramatique. La poésie sublime de la religion ne l'emploie pas de la même manière que le génie pur et mesuré du classique, ou que l'imagination plus vagabonde du poëte romantique. Elle se produit autrement dans le nord et dans le midi, dans l'orient et dans l'occident, dans le monothéisme et dans le panthéisme indien, dans le paganisme et dans le christianisme. Cherchons à caractériser les divers rôles que joue l'image suivant le genre des poésies.

La poésie sacerdotale, en premier lieu, se présente à cet égard sous un double point de vue. Lorsqu'elle est simplement didactique, lorsqu'elle expose directement les traditions et les doctrines,

elle se montre très-sobre dans l'emploi des images. La majesté du sujet suffit à soutenir l'élévation du style, et, bien que celui-ci soit toujours intuitif et figuré, il dédaigne, comme un accessoire futile, les ornements plus développés de la forme. Les récits de la Genèse, et quelques portions des Vèdas et du Zend Avesta, en offrent de beaux exemples. Il n'en est pas de même lorsque la poésie religieuse, se plaçant en face de l'idée divine, s'efforce de la glorifier par l'hymne, par l'effusion lyrique enthousiaste ou contemplative. Le poëte alors, saisi par l'inspiration, voulant donner un corps à ce qui est invisible, cherche dans la nature entière les formes les plus dignes d'exprimer l'infini. Et, comme le problème est insoluble, comme toute forme est débordée aussitôt que posée, le poëte passe rapidement à une autre, qui à son tour se montre insuffisante. De là cette accumulation parfois désordonnée, cet entassement des images sur les images, ces transitions brusques, inattendues d'une figure à une autre figure, de la métaphore à la pensée et de la pensée au sentiment, qui sont propres aux allures impétueuses de l'hymne. Lorsqu'il s'agit d'exalter la toute-puissance divine, les images sont prises dans ce que la nature offre de plus grand et de plus formidable. Le ciel, la terre, l'océan, les montagnes, les nuées, les tempêtes, la nuit, tels sont les termes qui reviennent sans cesse dans les comparaisons du poëte inspiré. Tantôt celui-ci s'efforce de grandir ces images jusqu'à l'infini, tantôt il les brise et les réduit au néant comme impuissantes à se

soutenir en présence de l'idée divine. Alors autant elles étaient grandes et majestueuses, autant elles deviennent petites et insuffisantes ; mais, par ce contraste même, elles font éclater mieux encore la sublimité de l'idée. C'est ainsi que, dans l'Ecriture, les œuvres de la création tantôt célèbrent les louanges du Seigneur, et tantôt se fondent comme une fumée devant sa face. Les cieux qui lui servent de demeure *se roulent comme un livre*, la terre qu'il a fondée sur des bases inébranlables *chancelle comme un homme ivre*, ou est *emportée comme une tente*, les astres brillants qui chantent sa gloire, *tombent du ciel comme les feuilles tombent de la vigne et du figuier*, quand vient à souffler le vent de sa colère. Ces comparaisons de choses petites en elles-mêmes avec ce que le monde visible nous offre de plus grand, font ressortir par le contraste la sublimité de ce qui dépasse toute forme finie. On trouve une belle image de même genre dans le Bhagavatgîta indien, lorsque l'Etre suprême dit : *En moi l'univers entier est suspendu comme les perles nombreuses au fil qui les retient.* Les hymnes vêdiques en présenteraient aussi de nombreux et beaux exemples.

Il faut distinguer de ces images celles qui, empruntées aux objets vulgaires, sont cependant appliquées quelquefois directement à la majesté divine. Ces dernières ont toujours un caractère symbolique, et c'est faute de les comprendre ainsi que nous nous surprenons à en être choqués. Le propre du symbole, c'est d'être un signe indirect pour ce qui échappe à l'expression directe. Ainsi,

dans l'Écriture, quand le Seigneur *s'enflamme de colère*, quand il *rugit comme un lion*, quand il *tend son arc*, quand il *se réveille comme un homme fort pris de vin*, quand il *foule aux pieds ses ennemis comme le vigneron foule le raisin*, il ne faut pas chercher directement l'idée dans ces comparaisons symboliques, pas plus qu'il ne faut voir la ressemblance du Dieu suprême dans les figures à trois têtes de la *trimurti* indienne. Ces images sont particulières à la poésie sacerdotale, tout comme les symboles figurés appartiennent à l'art primitif. Les Vèdas en offrent aussi beaucoup d'exemples. Je me contenterai de citer ici la comparaison du Dieu créateur, qui fait sortir les mondes de son sein, avec l'*araignée qui file sa toile*; image toute symbolique, et plus intellectuelle que poétique.

Dans la poésie sacerdotale, où domine l'inspiration, l'art proprement dit se fait peu sentir dans l'emploi du langage figuré; à côté de la sublimité, il y a souvent de la profusion, du désordre, des transitions brusques, des contrastes heurtés. C'est dans les grandes créations des poésies romantique et classique, c'est dans l'épopée surtout que l'art des images arrive à sa plus haute perfection. Mais ici le champ des faits devient en quelque sorte illimité, et si nous entrions dans la voie des exemples, il n'y aurait plus aucune raison pour en sortir. Je dois donc en user très-sobrement, et me borner à signaler d'une manière générale les tendances distinctes du romantique et du classique dans l'emploi du langage figuré.

Cet emploi se règle naturellement sur la manière dont chacune de ces poésies envisage et comprend la nature extérieure. Pour le poëte romantique, qui ne perd jamais de vue l'idée infinie, la nature n'est, comme l'homme lui-même, qu'une expression visible du monde invisible, qu'un miroir où se reflète perpétuellement l'âme de l'univers. De là une tendance constante à rapprocher, à confondre dans un même sentiment d'amour, les phénomènes de la nature et ceux de la vie humaine. La nature, dans ce point de vue, n'est pas étrangère à l'homme ; car elle procède comme lui de la source commune de toute existence. Aussi la poésie romantique cherche-t-elle toujours à exprimer dans ses images, les harmonies mystérieuses qui rattachent la nature, à l'esprit et l'esprit à la nature en laissant planer au-dessus de ces deux termes l'infini de l'idée, comme le principe même de ces harmonies. Elle se distingue donc en ceci de la poésie sacerdotale, qu'elle s'efforce d'atteindre à l'expression de l'idée sans sacrifier la forme, et par l'élément du beau. Elle veut aussi faire descendre l'infini dans les apparences finies, mais sans le réduire, comme le fait la poésie classique, à se renfermer dans la forme sensible. Or, ce double problème ne saurait trouver de solution rigoureuse ; et le poëte romantique, se refusant également à violenter la forme et à amoindrir l'idée, ne peut arriver à l'expression approchée de l'infini que par la multiplication indéfinie des formes et des images. Il faut que sa palette soit très-riche, et qu'il ait à sa disposition toutes les ressources pitto-

resques du monde visible, pour fournir aux exigences de son imagination ; et, comme le dit madame de Staël, il a besoin des mille couleurs de l'arc-en-ciel pour ne pas se perdre dans les nuages.

La poésie classique, au contraire, dont le domaine est essentiellement celui de la forme sensible, et pour laquelle l'idée se renferme dans le cercle plus restreint et mieux défini de l'idéal humain, a une propension marquée à repousser de ses images tout ce qui tendrait à altérer la simplicité et la pureté de cet idéal. Aussi se montre-t-elle plus sobre de figures, et met-elle dans ses images plus d'unité et de précision. Les poëtes grecs présentent rarement à notre imagination plus d'un objet, à la fois, et cet objet, ils le placent dans tout son jour avec tant de netteté que l'œil de notre esprit s'y repose avec complaisance, comme sur une œuvre statuaire. Delà aussi cette tendance constante à tout personnifier dans la nature, à tout exprimer par la forme humaine, tendance que la peinture antique partageait avec la poésie. La nature pittoresque n'était pas pour les Grecs ce qu'elle est pour nous; ils ne la voyaient qu'au travers de l'idéal humain, le seul but véritable de l'art classique dans sa pureté.

Il va sans dire que ces distinctions ne doivent pas être prises dans un sens trop absolu; il ne s'agit ici que de la prédominance de l'une ou de l'autre tendance dans l'ensemble des poésies. Le caractère plastique des images grecques se rencontre fréquemment aussi dans le romantique.

et y devient même une nouvelle source de ces contrastes auxquels il se complaît. D'un autre côté, le style classique n'est pas arrivé de prime abord à cette pureté idéale que nous admirons, par exemple, chez Sophocle; et les poëtes plus anciens, Homère, Hésiode, Eschyle, présentent encore souvent des images dont le caractère n'est pas toujours en harmonie avec la clarté et l'équilibre mesuré de l'idéal classique. Cet idéal ne s'est pas non plus maintenu longtemps à son plus haut degré de perfection, et déjà Euripide fait, parfois, du style figuré, un emploi qu'à notre point de vue nous ne saurions blâmer, mais qu'Aristophane poursuit de ses railleries, comme s'éloignant de la pureté du goût hellénique. Cela est plus vrai encore du classique d'imitation des Romains. Virgile a des images d'une grande beauté dont on ne trouve point de modèle chez Homère, et qui, peut-être, auraient été également l'objet des sarcasmes d'Aristophane. Je ne citerai que celle où le poëte compare l'agitation intérieure d'Enée irrésolu, aux jeux de la lumière dans un vase d'airain rempli d'une eau tremblante, et que Delille a rendue très-heureusement dans les vers suivants :

Cependant agité par des projets contraires,
Enée en entretient ses projets solitaires ;
Et partageant entre eux ses esprits inquiets,
Roule, prend, abandonne et reprend ses projets.
Tel, dans l'airain brillant où flotte une eau tremblante,
Le soleil, variant sa lumière inconstante,
Croise son jeu mobile et son rapide essor,
Va, vient, monte, descend et se relève encor ;

Et des murs aux lambris rapidement promène
Des reflets vagabonds la lueur incertaine.

Cette belle image aurait paru à Homère trop immatérielle. Aussi dans une situation analogue de son héros, quand Ulysse ne pouvant se livrer au sommeil, roule ses projets de vengeance contre les prétendants, il le compare tout naïvement à un homme qui s'agite çà et là pour amener à bien un rôti qu'il tourne et retourne au-dessus de la flamme pétillante.

Ce qui est tout à fait étranger au génie classique, c'est l'emploi simultané de plusieurs images, qui réunissent dans un cercle restreint tout un monde de formes et de couleurs, pour arriver à dépeindre un seul objet, et en particulier, la beauté féminine. Le romantisme oriental et celui de l'Europe du midi abondent en tableaux de ce genre ; mais on en trouve même des exemples dans les poésies du Nord. C'est ainsi qu'Ossian dit, en parlant de la fille de Rurmar : « Elle était plus blanche que l'é« cume qui se balance sur les flots ; ses yeux bril« laient de l'éclat des astres, et son visage gra« cieux, entouré de boucles noires comme les nua« ges, resplendissait comme l'arc-en-ciel après « l'orage. »

A côté des images, il reste encore à considérer les formes tout extérieures que la poésie imprime au langage par les artifices de la versification. On s'est demandé pourquoi la poésie s'imposait ainsi gratuitement des entraves, et on a cherché l'explication de ce fait dans un but d'utilité mnémo-

nique. D'après cela la versification n'aurait été qu'un auxiliaire de la mémoire antérieurement à l'invention de l'écriture; mais c'est méconnaître tout à fait la nature de la forme poétique que de la faire dépendre ainsi d'une circonstance accessoire. La nécessité de cette forme résulte déjà de son universalité, et doit découler de l'essence même de la poésie qui veut avoir sa langue à elle, distincte du langage vulgaire. Autant la conception poétique s'élève au-dessus de la réalité triviale, autant la forme poétique doit s'élever au-dessus de la parole habituelle. La poésie atteint ce but par des moyens divers, par le choix et la composition des mots, par les inversions, par l'emploi de certaines formes grammaticales qui donnent à la parole plus d'emphase, enfin, par la mesure, le rhythme et tous les jeux acoustiques de la partie musicale du langage. Il ne faut pas oublier aussi que l'union naturelle, et si générale partout au début, du chant et de la poésie, imposait à celle-ci la nécessité d'une forme régulière et mesurée.

Indépendamment de ces considérations, les difficultés de la versification, que l'on pourrait aisément ne regarder que comme un obstacle à l'épanchement du sentiment intérieur, se lient, au contraire, de plus près qu'on ne le croit, au développement même de l'énergie productrice. En se trouvant arrêté dans son élan spontané, le sentiment est forcé de se replier sur lui-même, de s'étendre intérieurement dans des directions diverses; et loin de s'affaiblir dans cette lutte avec

la forme, il y puise une énergie nouvelle pour en surmonter les résistances. Il est bien remarquable, sous ce rapport, de trouver chez les deux peuples les plus poétiques de la terre, les Grecs et les Indiens, deux traditions mythiques sur l'origine du vers qui le font surgir spontanément d'un mouvement passionné de l'âme. Suivant le mythe grec, le premier hexamètre aurait été prononcé par les Muses pour exciter Apollon au moment où il tendait son arc contre le serpent Python; selon la tradition indienne, Valmîki, le poëte inspiré, laissa tomber de sa bouche le premier *çlôka*, dans un accès de pitié, à la vue d'un héron percé par la flèche cruelle du chasseur. Ces mythes, outre leur sens profond, caractérisent admirablement le génie des deux peuples, en se rattachant chez l'un à l'activité de la vie héroïque, chez l'autre à un sentiment de sympathie pour toute la nature.

On peut diviser en deux classes les moyens que la poésie met en œuvre pour la versification: ceux qui se lient à la *quantité* des syllabes, et qui comprennent toute la variété des formes rhythmiques, et ceux qui se rattachent plus particulièrement à la musique du langage, et qui renferment les combinaisons diverses de la rime, de l'assonance et de l'allitération. Nous ne pouvons nous arrêter à définir ces procédés de la versification; mais il y a quelques remarques intéressantes à faire sur leur emploi suivant la nature des poésies. L'observation la plus frappante, sous ce rapport, est celle-ci: c'est que la rime, avec

ses variétés, est restée complétement étrangère, soit à la poésie sacerdotale, soit à la poésie classique dans sa pureté, tandis qu'elle se montre partout dans les poésies romantiques, plus ou moins combinée avec le rhythme. La raison d'un fait aussi général ne peut se trouver assurément que dans l'essence même de ces divers genres de poésie, et dans le rôle que la forme extérieure est appelée à y jouer.

Nous avons vu que la tendance de la poésie classique vers l'idéal lui impose l'obligation d'une fusion mutuelle aussi complète que possible de l'idée et de la forme. Il faut que celle-ci se fasse oublier, et devienne, pour ainsi dire, transparente. Or, le rhythme, qui se fonde sur la quantité des syllabes, sur la mesure du vers et l'accentuation, répond très-bien à cette exigence; c'est une forme plus abstraite, moins palpable que la rime, et, par cela même, mieux appropriée à l'expression du beau classique.

Dans la poésie romantique, au contraire, où l'infini tend toujours à déborder la forme, à la dissoudre, à la rendre nuageuse et vague, il faut que celle-ci se maintienne contre cette influence par toutes les ressources qu'elle peut trouver en elle-même. Or, la rime avec ses jeux brillants, avec son caractère musical, surajoutée aux effets variés du rhythme et de la coupe du vers, est une de ces formes plus caractérisées, plus saillantes, qui donnent un corps à la poésie. La poésie sacerdotale, dans sa sublimité, repousse la rime tout comme la poésie classique, à cause de sa nature trop

matérielle. Le rhythme règne seul dans les hymnes védiques, et même dans l'épopée indienne qui participe encore du génie sacerdotal des temps primitifs; la poésie sacrée des Hébreux était également rhythmique, ainsi que l'Edda scandinave qui joint au rhythme l'allitération, forme intermédiaire entre la rime et la mesure. D'un autre côté, la rime se déploie avec une richesse infinie dans toute la poésie indienne plus moderne, dans celle de la Perse et de toute l'Europe chrétienne, embrassant ainsi le domaine romantique dans sa plus grande extension. On la trouve aussi très-développée chez les Arabes; mais il n'est pas certain qu'elle y soit fort ancienne, et que le principe n'en ait pas été importé du dehors.

Ces questions intéressantes, que nous n'avons fait qu'effleurer, fourniraient de piquants détails à une rhétorique conçue au point de vue comparatif; mais elles n'appartiennent à l'esthétique que par les côtés généraux que nous avons cherché à caractériser. Ce qui en a été dit suffira pour montrer que les formes doivent toujours sortir naturellement du fond pour que le beau se produise dans la poésie, comme dans la nature elle-même. Toute déviation à cet égard, toute tentative de faire renaître des formes dont les conditions sont perdues, et de les imposer à un fond nouveau, peuvent conduire sans doute à des œuvres mixtes, d'autant plus pleines d'art qu'elles sont purement artificielles; mais à ces œuvres, il manquera toujours cette vie qui les perpétue dans l'histoire et dans le souvenir reconnaissant des peuples.

CHAPITRE XVII

Coup d'œil sur l'histoire des poésies. L'Orient, le monde ancien, l'Europe païenne

Si toutes les races d'hommes, si tous les peuples se trouvaient placés de manière à se développer paisiblement et complétement par la seule énergie de leur vie propre et sans perturbations du dehors, la poésie arriverait chez tous également à parcourir la série de ses phases naturelles. On sait qu'il n'en est point ainsi. De même que, dans la nature, le beau ne se produit que sous un ensemble de conditions favorables, de même, chez les nations, la poésie ne fleurit, comme on dit, qu'à la faveur d'une réunion de circonstances heureuses qui ne sont pas dispensées partout avec la même mesure. Quels ont été sous ce rapport les peuples les mieux doués par leurs destinées ? C'est ce que nous apprendra un coup d'œil général jeté sur le domaine historique de la poésie, coup d'œil par lequel nous terminerons ces *Etudes*.

Ce que nous allons entreprendre ici, on le conçoit déjà, n'est pas une histoire, pas même une histoire abrégée des poésies, sujet immense qui

constitue à lui seul toute une science particulière. Nous n'arriverons tout au plus qu'à tracer le cadre général de cette histoire, tel qu'il résulterait d'une entente philosophique de ce grand sujet, à faire une table des matières de l'ouvrage qui serait conçu dans ce point de vue. Notre attention ne pourra se porter que sur les faits généraux, sur les points culminants de la culture poétique et vraiment nationale des peuples, en laissant de côté tout ce qui est accidentel, tout ce qui n'éclate pas irrésistiblement au regard de l'observateur.

Quand on considère dans son ensemble l'histoire de la poésie, on est tout d'abord frappé de ce grand fait que celle-ci ne s'est développée avec largeur que chez deux races d'hommes assez rapprochées entre elles par leur type physiologique et leur position géographique, mais profondément séparées d'ailleurs par leurs langues : la race *sémitique* et la race *indo-européenne*. La première, plus compacte en elle-même, comprend, on le sait, les Hébreux, les Chaldéens, les Arabes, les Syriens et les Ethiopiens. La seconde, bien plus vaste, renferme cette longue chaîne de peuples qui s'étend depuis Ceylan jusqu'à l'Islande, et qui réunit ainsi l'Orient à l'Occident par des affinités que la philologie comparée a mises pleinement en lumière. Non-seulement la poésie, mais tous les autres arts, sont restés l'apanage presque exclusif de ces deux grandes familles privilégiées, et principalement de la dernière. On trouve bien encore à l'extrémité de l'Asie, chez les Chinois, une culture artistique à part, fondée sur une civilisation tout originale ; mais, par des

raisons que nous ne pouvons indiquer ici, l'art et la poésie sont toujours restés plus ou moins subordonnés à l'esprit essentiellement utilitaire de ce peuple, et n'ont jamais pris de développements comparables à ceux que nous remarquons dans notre Orient et notre Europe. Quelque intérêt qu'offre donc en lui-même le monde chinois, nous pouvons le laisser entièrement de côté dans la question actuelle. Un autre peuple, étranger aussi par son origine aux races sémitique et indo-européenne, et qui ne saurait être passé sous silence dans une histoire des arts plastiques, c'est le peuple égyptien ; mais, soit que sa poésie ait été exclusivement sacerdotale et cachée au vulgaire, soit qu'il ait épuisé son génie dans ces gigantesques monuments de l'architecture qui sont comme de sublimes poëmes taillés en pierre, il ne nous a rien transmis en fait d'œuvres poétiques, et nous n'avons, par conséquent, rien à en dire.

Partout ailleurs que chez ces quatre races d'hommes, à l'exception peut-être des anciens Mexicains et des Péruviens, trop mal connus pour en parler, nous ne trouvons, à proprement dire, ni art ni poésie, mais seulement des efforts instinctifs ou des tentatives d'imitation qui n'aboutissent qu'à des résultats imparfaits. Les chants populaires, par exemple, se rencontrent à peu près partout, et même chez les races les plus sauvages ; mais avec une grande diversité de valeur poétique, et une infériorité marquée relativement aux productions du même genre des peuples plus heureusement doués. Nous sommes donc ramenés, par la nature

même des choses, à ne considérer l'histoire de la poésie que chez les Sémites et les Indo-Européens.

Or, ces deux familles, dont les origines se perdent dans la nuit des temps, ne sont pas non plus placées au même rang sous le rapport de la culture poétique. La race sémitique reste à cet égard dans une infériorité notable. De toutes les grandes formes de la poésie, elle ne possède que la branche lyrique et épico-lyrique, et cela même, sans beaucoup de variété de genres. Avec quelle richesse, au contraire, la poésie ne s'est-elle pas développée dans toutes les directions chez les peuples indo-européens ! L'épopée et le drame, en particulier, sont leur propriété exclusive ; et c'est chez eux seulement que s'est révélée cette opposition du classique et du romantique qu'on ne retrouve nulle part ailleurs avec ses caractères distinctifs.

Quelles ont été les causes de ce partage inégal des trésors de la poésie entre ces deux races d'hommes ? C'est là une question très-complexe ; car on peut chercher ces causes dans des circonstances de nature fort diverse, dans le caractère intellectuel et moral de la race, dans les influences extérieures qui déterminent le mode de vivre, dans les destinées historiques, et enfin dans la différence du langage comme organe de la poésie. Ce dernier élément de la question est celui qui se lie de plus près à notre sujet, et mérite de nous arrêter quelques instants.

A vrai dire, cette question ne saurait être séparée de celle du caractère individuel des peuples ; car il n'y a aucun doute que celui-ci n'ait exercé une

influence puissante sur la formation même du langage, tout comme plus tard le langage a réagi avec non moins de force sur les caractères nationaux. Toutefois la manière dont s'est exercée cette influence reste enveloppée pour nous d'une grande obscurité, attendu que la première période de formation est entièrement pré-historique, et que les monuments les plus anciens du langage nous le montrent parvenu déjà à un haut degré de perfection. Il faut donc accepter cette formation de la langue comme un fait accompli, et s'en tenir à la considérer dans ses rapports avec le développement de la poésie.

Or, à cet égard, les idiomes sémitiques, comparés avec ceux de la famille sanscrite ou indo-européenne, offrent des différences assez caractéristiques pour expliquer, en partie, comment elles ont dû se prêter moins bien à l'expression d'une poésie riche et variée. Ces différences se prononcent déjà dans les éléments constitutifs de la langue, les racines, ainsi que dans les lois générales qui président à la formation des dérivés. On sait que les radicaux sémitiques se composent toujours de trois consonnes, sans voyelles intermédiaires, de sorte qu'à proprement parler, ce ne sont que des valeurs abstraites, et qu'ils ne peuvent pas même se prononcer. Du moment que, par l'intercalation des voyelles, ils deviennent saisissables à la parole, ils perdent leur caractère de racines et prennent un sens déterminé, soit comme temps du verbe, soit comme noms de toute espèce Dans les langues sanscrites il n'en

est point ainsi. Les racines sont des monosyllabes qui se maintiennent comme tels dans tous les dérivés, et qui se montrent quelquefois à l'état primitif. Le travail de la dérivation s'opère en ajoutant à ce noyau central, par un procédé d'agglutination, des préfixes et des suffixes simples ou composés qui produisent toute la variété des acceptions secondaires. Si l'on ajoute à cela le principe de la composition des mots, qui est étranger au génie sémitique, on comprendra que les langues sanscrites doivent être infiniment plus riches en moyens d'expression, et que l'élément musical du langage doit y jouer un rôle plus étendu.

C'est également par cette différence profonde du génie formateur des deux familles de langues, que s'expliquent l'homogénéité supérieure et la force de résistance des idiomes sémitiques. Les diverses branches de cette famille divergent bien moins entre elles que celles du groupe sanscrit, et c'est à peine si elles se sont altérées par l'effet du temps. Cela vient de ce que les racines trilittérales, renfermant les mots comme dans un réseau solide dont les voyelles remplissent les interstices, les maintiennent à l'abri des mutilations, tandis que dans les formations sanscrites, les influences combinées du temps et du génie particulier des peuples font varier incessamment les éléments agglutinés autour du noyau des racines. Ces langues doivent donc s'altérer plus facilement; mais, par cela même, elles sont admirablement propres à se plier aux différences des époques et des génies nationaux. Elles meurent sans doute; mais elles renaissent

sans cesse de leurs propres ruines, pour recommencer une vie nouvelle, et pour servir d'organes à de nouvelles générations de poëtes. L'histoire des langues de l'Inde et de l'Europe moderne, en particulier celle des idiomes néo-latins, offre de remarquables exemples de ces résurrections que l'on n'observe point dans le monde sémitique. C'est donc avec raison que l'on a comparé ce dernier à une formation granitique, solide, inaltérable, mais sans principe intérieur de vie progressive; tandis que le génie indo-européen possède en lui-même une force végétative qui se rajeunit à chaque saison pour produire une abondance de fruits nouveaux.

Les caractères communs à la poésie des Hébreux et des Arabes sont en parfait accord avec la nature des langues sémitiques, plus propres à l'expression concentrée du sentiment intérieur qu'à la description ou au récit poétique. On y remarque de part et d'autre une prédilection marquée pour la forme lyrique, ainsi que toutes les qualités qui conviennent à ce genre, une allure vive et rapide, la hardiesse des images, la soudaineté des transitions, l'énergie sententieuse de l'expression. La poésie hébraïque, qui se présente la première dans l'ordre des temps, tient aussi le premier rang à ces divers égards, et rien ne saurait lui être comparé pour l'élan, l'élévation, l'énergie morale, la profondeur du sentiment religieux, la sublimité de conception et de forme. Son caractère exclusivement lyrique tient sans doute principalement à son génie tout religieux; mais on peut s'étonner de

ce que l'élément épique n'y ait trouvé aucune place. L'absence de la poésie dramatique s'explique d'elle-même par la nature des institutions ; mais les traditions nationales auraient pu fournir le fond de plus d'une épopée magnifique, et cependant elles sont restées sous la forme de simples récits, admirables sans doute par leur simplicité même. Je crois que la cause doit en être cherchée encore, en bonne partie, dans la nature même de la langue hébraïque. L'épopée, en effet, exige avant tout une certaine largeur de narration et de diction, un récit calme et continu, une abondance de parole et de détails poétiquement descriptifs, auxquels se refuse une structure moins souple, moins riche que celle des idiomes indo-européens, et surtout du sanscrit et du grec. C'est sans doute par la même raison que l'épopée a manqué aux Arabes, dont les poésies nationales éminemment héroïques semblaient s'y prêter mieux encore. Il est vrai d'ailleurs que le fractionnement de ce peuple en tribus errantes dans le désert, et sans cesse en guerre les unes avec les autres, devait favoriser plutôt le genre épico-lyrique, qui s'attache à célébrer les exploits isolés des héros. Dans ce genre, en effet, les Arabes ont des poëmes d'une grande beauté et d'une originalité remarquable. Je veux parler des compositions antérieures à Mahomet, et auxquelles appartiennent les célèbres *Mouallakats*, qui avaient remporté le prix aux réunions annuelles des tribus arabes près de la Mecque, et qui, brodés en lettres d'or sur de la soie, étaient suspendus dans un temple. Ainsi que les autres poésies antérieures à

l'islamisme, ce sont là principalement des chants de guerre, où la vie aventureuse de ces fils du désert se trouve dépeinte sous les plus énergiques couleurs. Le courage martial, l'honneur de la tribu, les charmes de la vengeance, la libéralité, l'hospitalité, l'amour à la fois ardent et sentimental : tels sont les thèmes perpétuels de cette noble poésie. Ce qui constitue l'idéal de l'ancien héros arabe, c'est ce stoïcisme farouche qui lui fait tout braver, et la faim et la soif, et les feux du désert et les périls du combat, pour l'accomplissement de sa vengeance. C'est le héros lui-même qui chante ses propres exploits, et rien n'égale la sauvage énergie des effusions lyriques de ces guerriers-poëtes. Ce n'est que chez les anciens Scandinaves, et chez les indigènes de l'Amérique du Nord, que nous trouvons des exemples analogues du courage stoïque qui s'exalte lui-même par la poésie. Cette concentration de l'homme dans le for intérieur qui se reproduit ainsi dans les solitudes brûlantes du désert comme dans celles des forêts américaines et des glaces du nord, se reflète, dans la poésie qui en est l'expression, par la concision du langage, la hardiesse hyperbolique du style figuré et l'impétuosité du chant lyrique. Une telle poésie tend naturellement au sublime par l'élément de la liberté morale qui en est une des sources principales. Aussi la langue arabe, par les mêmes qualités qui distinguent l'hébreu, se trouve-t-elle admirablement propre à l'expression de cette sublimité.

Dans les siècles qui ont suivi l'établissement de l'islamisme, la littérature poétique des Arabes s'est

développée dans des directions diverses ; mais toujours avec prédominance de la forme lyrique, et sans arriver ni à l'épopée ni au drame. A mesure que l'esprit guerrier s'éteignit, la poésie perdit de plus en plus son caractère primitif et national pour s'égarer dans les subtilités du sentiment et les jeux de la forme. Exclu du domaine poétique, le récit proprement dit se réfugia dans la prose, où il a donné naissance à des romans héroïques, ainsi qu'à ces charmants contes si goûtés des Orientaux, que nous connaissons par les *Mille et une Nuits*.

Voilà à peu près tout ce qu'il y aurait à dire, comme résumé général, sur la poésie des peuples sémitiques, poésie très-remarquable sans doute, mais très-incomplète dans ses développements. Celle de la race indo-européenne va nous offrir un champ infiniment plus vaste, que nous ne pourrons parcourir que bien rapidement.

C'est l'Inde qui doit ici fixer d'abord notre attention, soit parce que sa culture poétique a précédé toutes les autres, soit parce que cette culture est restée indépendante de toute influence extérieure, en se déployant néanmoins avec une incomparable richesse. La Grèce seule nous offre un exemple analogue, mais sur une échelle moins grande, d'un développement complet et harmonieux de la poésie dans toutes ses formes d'expression. A l'origine de l'histoire et de la civilisation indiennes se présentent en premier lieu les livres sacrés des Vêdas, qui ont été la base de la culture morale, intellectuelle et poétique de

l'Inde. Ces livres, considérés comme une révélation immédiate de la Divinité, se composent d'éléments très-divers, de traditions mythiques, d'enseignements didactiques, mais surtout d'hymnes religieux qui, dans leur beauté, constituent une des réalisations les plus grandes de la poésie sacerdotale. Le langage de ces hymnes a un caractère constant d'élévation alliée à une simplicité naïve et toute primitive qui contraste singulièrement parfois avec la profondeur des idées. Cette langue vêdique, qui est le sanscrit sous sa forme la plus ancienne, reporte aussi déjà ces premières productions du génie indien à l'antiquité la plus reculée. D'après quelques données astronomiques, Colebrooke fait remonter la date de la rédaction des Vêdas en corps d'ouvrage à quatorze siècles environ avant notre ère ; mais les hymnes, qui se sont transmis longtemps par la tradition orale, doivent appartenir à des temps bien plus anciens encore. Rien n'égale l'intérêt et l'importance de cette antique poésie pour l'histoire de l'esprit humain. On y voit l'homme cherchant Dieu sincèrement et naïvement dans les magnifiques phénomènes de la nature, pour s'élever ensuite graduellement jusqu'à l'idée d'une Cause première. Là se trouvent clairement les origines et les traits principaux des religions mythologiques de l'Occident, lesquelles séparées plus anciennement de la souche commune, se sont développées avec des tendances diverses. Cela explique et justifie l'ardeur avec laquelle ces monuments sont explorés de nos jours par la science.

Les quatre Vêdas réunis forment une œuvre immense qui n'a pu s'accomplir que par le travail successif de bien des générations de poëtes et de penseurs inspirés. C'est sur cette large base que repose l'édifice entier de la littérature sanscrite ; car l'autorité des Vêdas est toujours restée vivante, et son influence puissante se fait sentir partout dans les créations ultérieures. En laissant de côté ce qui n'appartient pas à la poésie proprement dite, comme les lois de Manou, dont la forme cependant est toute poétique, nous voyons succéder aux Vêdas l'épopée, qui se produit sous deux grandes formes, celle des *Puranas*, ou poëmes mythologiques, et celle des traditions héroïques rassemblées dans les vastes cadres du *Ramâyana* et du *Mâhâbharata*. Ce sont là des compositions colossales dont l'étendue, comparée à celle des poëmes homériques, est ce que l'Himalaya est à l'Olympe ou le Gange à l'Ilyssus. Leur unité poétique est par cela même beaucoup plus large, et on ne saurait leur appliquer les règles de l'épopée grecque. Que tout ne soit pas également intéressant pour nous dans ces compilations démesurées, et composées d'éléments fort divers, c'est ce qui doit peu surprendre ; et si déjà le bon Homère sommeille quelquefois, à plus forte raison cela doit-il arriver à Valmîki et à Vyâsa, leurs auteurs traditionnels. Toutefois, au milieu de leurs inégalités, elles étincellent de beautés de premier ordre qui les élèvent à la hauteur des poëmes homériques, dont elles sont à peu près contemporaines. Si ces derniers, dans leur moindre éten-

due, offrent plus d'unité, si leur simplicité noble et grande répond mieux à la sobriété de notre goût en fait de poésie, les épopées indiennes, en revanche, l'emportent en richesses descriptives, en variété d'incidents, en profondeur de sentiments et d'idées. Le sublime et le pathétique y abondent ; et les contrastes qui jaillissent de toutes parts entre les éléments du monde indien, le merveilleux et la réalité, le divin et le terrestre, l'homme et la nature, la vie paisible et contemplative des anachorètes et l'existence aventureuse des guerriers, tous ces contrastes, dis-je, impriment à l'épopée indienne le caractère romantique qui la distingue à un haut degré.

A la suite des temps épiques a commencé le développement d'une poésie *classique* dans le sens ordinaire du mot, c'est-à-dire d'une poésie arrivée à la conscience de l'art, et qui élève le fond primitif à sa plus haute expression par la forme. Toutefois, ici les chaînons intermédiaires nous manquent encore, et manqueront peut-être toujours. Nous ne pouvons que présumer ce qui a dû être par un petit nombre d'œuvres isolées de dates plus ou moins incertaines, qui sont connues jusqu'à présent. Ainsi, la poésie lyrique a dû être cultivée pendant longtemps, à en juger par l'étonnante perfection de formes qui se révèle dans ses productions comparativement récentes, probablement contemporaines des premiers siècles de notre ère, et qui surpassent en artifices métriques ce que le lyrisme grec offre de plus délicatement ouvré. Mais ce qui est plus remarquable encore, ce

sont les indices manifestes d'un développement singulièrement complet, et tout original, de la poésie dramatique. On n'en possède malheureusement que des débris épars, une trentaine de pièces environ de dates très-diverses et d'un mérite fort inégal. Mais n'eussions-nous conservé que le beau drame de Sakuntala du poëte Kalidâsa, qui vivait un siècle avant notre ère, nous pourrions en inférer pour l'art dramatique une longue culture antérieure. Il serait impossible d'expliquer autrement l'existence de ce chef-d'œuvre que l'admiration de Gœthe lui-même plaçait au premier rang dans le domaine général de la poésie. Ce qui appuie d'ailleurs cette induction, c'est que la littérature sanscrite nous offre, sur l'art dramatique, des théories développées jusque dans les plus minutieux détails. Ces théories ne distinguent pas moins de vingt-huit espèces de représentations théâtrales, et, bien que bon nombre de ces distinctions soient trop subtiles, on y retrouve cependant toutes nos formes dramatiques, depuis la tragédie jusqu'à la farce, depuis le mélodrame jusqu'au ballet. Tous les motifs et les incidents de l'action, toutes les variétés de personnages et de caractères, tous les effets tirés des passions et de leurs conflits, tous les artifices du style et de la versification, y sont énumérés et classés avec un soin minutieux. La division en actes et en scènes s'y trouve établie, et le nombre des premiers peut varier de un à dix. L'unité d'action y est posée comme une règle essentielle, et très-ingénieusement exprimée par ce précepte, qu'*il faut que l'ac-*

tion sorte du sujet comme une plante sort de sa graine. Les unités de temps et de lieu, par contre, ne sont point imposées au poëte, et cela s'accorde avec le génie tout romantique du drame indien. Il est dit seulement que le temps doit s'écouler entre les actes, et que le poëte doit avoir soin d'indiquer les événements qui se sont passés dans ces intervalles. Enfin, ce qui rapproche tout à fait le drame indien des drames romantiques de l'Europe moderne, c'est le mélange du tragique et du comique ; c'est l'introduction de la poésie descriptive et lyrique en contraste avec la prose, contraste rendu plus sensible encore par l'emploi de deux langages différents, suivant la qualité des personnages. Les rois, les guerriers, les brahmanes s'expriment toujours en pur sanscrit; mais les femmes et les personnages secondaires parlent le *prakrit*, dialecte populaire altéré du sanscrit. Enfin l'emploi fréquent de la musique, en accord avec la situation morale des personnages, achève de donner au drame indien ce caractère de sentimentalité vague, cette intimité de passion, ce subtil parfum de la poésie de l'âme, qui sont étrangers au génie classique, mais qui se retrouvent dans le drame romantique des Espagnols et des Anglais.

Quant à ses origines historiques, la poésie dramatique de l'Inde, comme celle de la Grèce, se lie d'une part aux traditions religieuses et aux cérémonies du culte, et de l'autre à l'épopée, où elle puise de préférence ses sujets.

Après avoir atteint dans le drame son point culminant de culture poétique, la littérature sans-

crite a eu, comme toutes les autres, sa période de décadence, et s'est perdue de plus en plus dans la recherche, et les puérilités de la difficulté vaincue.

Ce développement tout organique de la poésie indienne, qui non-seulement n'a été troublé par aucune influence étrangère, mais qui n'a rien perdu de ses propres éléments à partir de sa base primitive, est un phénomène unique dans l'histoire de l'humanité. Nous sommes loin d'en pouvoir saisir partout l'enchaînement rationnel ; mais ce que nous en connaissons suffit à prouver que cet enchaînement a dû exister, et que chaque degré nouveau de croissance progressive s'est appuyé immédiatement sur le degré précédent. Une histoire complète de cette poésie, si jamais elle peut se faire, sera l'exemple le plus frappant d'une réalisation entière de l'idée poétique dans toutes ses formes d'expression.

Les Grecs seuls nous offrent un phénomène analogue, mais cependant moins complet. Sortis du même berceau que leurs frères de l'Inde, ils ont possédé sans doute une fois le même fond de traditions primitives ; mais, soit par suite de leurs migrations avant leur établissement sur le sol de la Grèce, soit par d'autres causes, ce fond primitif s'est presque entièrement perdu, et la poésie nationale, privée d'une base religieuse, a dû se créer librement une mythologie à son usage. De là, comme je l'ai dit déjà, cette tendance à se renfermer dans le domaine du fini et de la forme sensible, qui se révèle dès le début chez Homère, et qui caractérise toute la poésie subséquente. Un

faible retentissement d'une ancienne poésie sacerdotale se trouve peut-être encore dans les hymnes orphiques, qui, sous leur forme actuelle, ne sont certainement pas authentiques, mais qui offrent cependant quelques analogies avec les hymnes des Vêdas. Hésiode aussi présente encore quelques débris des vieilles traditions cosmogoniques. Mais chez Homère déjà, c'est la vie héroïque, c'est l'homme dans sa sphère d'activité terrestre, qui dominent principalement; et, à partir d'Homère, la poésie grecque se concentre de plus en plus autour de cet idéal qu'elle a entouré de tant de splendeur.

La littérature grecque est trop bien connue pour que je m'arrête à énumérer les chefs-d'œuvre qu'elle possède dans tous les genres, et où brille partout le génie classique par excellence. Ce serait la tâche d'une histoire littéraire vraiment philosophique de faire voir l'enchaînement et la mutuelle dépendance des diverses parties de cet édifice harmonieux, où tout est mesure, ordre, proportion, équilibre parfait. La poétique du drame grec, en particulier, se montrerait comme découlant naturellement des conditions essentielles du beau classique et de l'idéal. La simplicité de l'action, les unités de temps et de lieu, l'élévation soutenue du style tragique, l'élément lyrique du chœur séparé de la rhétorique du dialogue, tous ces caractères distinctifs se rattachent immédiatement aux exigences de l'idéal classique, tel que nous l'avons défini par opposition au romantique.

Sans entrer dans cette question qui exigerait

beaucoup de développements, je me contenterai d'appeler l'attention sur le parti précieux que l'on peut tirer de quelques comédies d'Aristophane, pour se faire une juste idée de cet instinct général du beau classique, de cette conscience innée du vrai but de l'art grec, qui le maintenait sévèrement dans ses voies propres. Aristophane, en effet, représente pour nous le public athénien ; car il se fait l'organe du sens esthétique national contre les écarts des poëtes lorsqu'ils s'en éloignent. Eh bien, cette critique d'Aristophane, tantôt badine, tantôt acerbe, mais toujours fine et piquante, se dirige sans cesse contre toute tendance à dévier de la clarté, de la pureté, de la mesure de l'idéal classique. Dans la fameuse scène des Grenouilles où il met en présence Eschyle et Euripide, les deux pôles, en quelque sorte, du monde dramatique grec, il les attaque en fait tous deux, le premier comme dépassant la juste mesure de l'idéal par l'excès de pompe et de grandeur de la forme, et le second comme s'abaissant au-dessous par la réalité vulgaire, ou s'en éloignant par les subtilités du sentiment et de la pensée. Ce que blâme Aristophane, c'est précisément ce qui, de près ou de loin, pourrait se rattacher au génie romantique et troubler la transparence de l'idéal classique. Aussi nous semble-t-il quelquefois injuste, comme lorsqu'il se moque de cette belle et profonde pensée d'Euripide : *Qui sait si la vie n'est pas une mort et la mort une vie !* Le grand comique ne voit là que de l'amphigouri ; et quand Euripide reproche à Bacchus de le laisser aux enfers, le dieu lui ré-

pond, en parodiant sa sentence : *Qui sait si la vie n'est pas une mort, le souffle un dîner, le sommeil une toison !*

Sophocle seul, ce représentant de l'idéal classique dans toute sa pureté, échappe presque entièrement aux critiques d'Aristophane, qui professe pour lui une admiration sincère. Dans les *Oiseaux*, cependant, il le plaisante de ce qu'il avait montré le roi Térée métamorphosé en oiseau dans une de ses tragédies. On peut voir là aussi comment Aristophane maltraite le poëte Cinésias à cause de son genre trop nébuleux. Cinésias demande à Psithérus de lui adapter des ailes, *pour s'envoler dans les airs et emprunter aux nues des idées nouvelles, aériennes et vaporeuses. — Aller prendre des idées dans les nues !* répond Psithérus. — *Oui*, dit Cinésias, *c'est la source où puise notre génie ; les plus pompeux dithyrambes sont aériens, nébuleux, ténébreux et voltigent dans l'espace.*

C'est ainsi que la comédie, gardienne vigilante du goût national, maintenait l'art grec dans les voies dont il ne pouvait s'écarter sans déchoir.

Nous passerons rapidement sur les Romains ; non pas qu'ils ne méritent une place très-distinguée dans l'histoire de la poésie, mais leur culture, sous ce rapport, ayant été en grande partie artificielle et imitative, ne nous fournit aucune donnée pour l'étude de la réalisation spontanée de la poésie dans ses formes diverses. Les Romains ont eu sûrement des chants nationaux épico-lyriques, et peut-être même quelques commencements imparfaits d'un art dramatique original ; mais,

comme ils étaient naturellement peu portés vers la poésie, ces premiers éléments sont restés à l'état brut, et, plus tard, les Romains les ont rejetés et reniés pour se tourner exclusivement vers l'art grec. Il est fort à regretter qu'aucun débris de l'ancienne poésie romaine ne soit parvenu jusqu'à nous; elle devait assurément, quelque imparfaite qu'elle pût être d'ailleurs, avoir un caractère particulier de force et d'élévation en accord avec celui du peuple romain. Ce que Virgile appelait le fumier d'Ennius renfermait peut-être autre chose et mieux que l'or qu'en savait tirer le poëte du temps d'Auguste.

Avant d'arriver à l'Europe moderne, il faut dire quelques mots de la poésie persane dont les premières origines se liaient à celles de la poésie védique. Ce fait intéressant n'a été mis pleinement en lumière que par les beaux travaux de Burnouf sur le Zend Avesta de Zoroastre. C'est là, il est vrai, l'unique débris de cette ancienne époque que le temps ait respecté; et la poésie persane moderne, en subissant l'influence de l'islamisme s'est tout à fait éloignée de sa base naturelle et nationale. Un seul poëme fait exception sous ce rapport; je veux parler du *Shah-Nameh* ou livre des Rois, de Firdousi, vaste épopée qui renferme les traditions héroïques et mythiques de la Perse ancienne. Mais quelque mérite poétique que puissent offrir certaines parties de cette grande composition, on ne saurait cependant la considérer comme une épopée vraiment nationale, par cela seul qu'elle ne date pas des temps héroïques. Pour le poëte

Firdousi, qui vivait au dixième siècle de notre ère, les vieilles traditions n'étaient plus qu'une lettre morte, et tout son génie ne pouvait leur rendre qu'une vie factice. Les brillantes productions de la poésie lyrique plus moderne appartiennent entièrement à l'art et à la fantaisie. Quant au drame, il ne s'est pas mieux dévoloppé dans la Perse que chez les Arabes; et cela principalement à cause de l'influence de l'islamisme dont les tendances sont tout à fait contraires à cette forme de la poésie, comme à la culture de l'art en général.

Nous arrivons maintenant à notre monde occidental moderne, et c'est ici surtout qu'il faut nous borner à des esquisses très-générales, vu la multiplicité des faits et leur nature souvent fort complexe.

Tous les peuples de l'Europe, sauf deux exceptions peu importantes, appartiennent à la famille indo-européenne; mais c'est principalement chez les nations germaniques et néo-latines que la poésie s'est produite sous des formes grandes et variées. Nulle part, cependant, elle n'a parcouru en entier et sans perturbations, la série de ses phases naturelles, comme chez les Indiens et les Grecs. Cela tient d'un côté à l'établissement du christianisme, qui est venu détruire les anciennes bases poético-religieuses des traditions païennes, et de l'autre à l'immense influence exercée par la connaissance et l'étude de l'antiquité classique. Ce sont les combinaisons diverses de ces éléments hétérogènes, modifiées encore par les caractères nationaux et les destinées historiques des peuples,

qui ont imprimé aux littératures européennes des physionomies si variées.

Pour mettre quelque ordre dans nos observations, nous parlerons d'abord de ce qui appartient encore, en fait de poésie, aux religions païennes de la primitive Europe. Nous passerons ensuite aux poésies nées sous l'influence du christianisme, et, chez celles-ci, nous distinguerons celles qui se sont maintenues plus ou moins indépendantes de toute imitation, et celles qui sont entrées de préférence dans les voies tracées par l'art classique.

Deux peuples seulement nous présentent quelques restes d'anciennes poésies antérieures à l'introduction du christianisme ou du moins peu modifiées par son action : ce sont les Celtes et les Scandinaves. Les Celtes de la Gaule ont certainement possédé une poésie très-développée, à la fois héroïque et sacerdotale. On sait que les druides avaient des poëmes traditionnels où leurs doctrines étaient exposées, et l'institution des bardes suppose déjà un assez haut degré de culture poétique. La domination romaine a fait disparaître dans les Gaules jusqu'aux derniers vestiges de cette ancienne culture ; mais en Angleterre et en Irlande, où le druidisme a régné également, il en est resté des traces nombreuses dans les poésies cymriques et irlandaises. Les premières, surtout, qui remontent jusqu'au sixième siècle, sont pleines d'allusions aux croyances druidiques, allusions que l'on est loin encore de pouvoir expliquer. Ces poésies sont exclusivement lyriques ou épico-lyriques, avec des formes de versification très-compliquées,

et un caractère poétique remarquable par l'énergie et la concision ; mais par cela même, elles restent souvent très-énigmatiques et d'une désespérante obscurité. Les poésies irlandaises sont moins connues encore, bien qu'elles semblent embrasser un champ plus vaste et tendre davantage à la forme épique. A ce fond irlandais se lient, par leur origine, les poëmes traditionnels des Gaëls de l'Ecosse, qui ont été recueillis par Macpherson et que l'on attribue à Ossian. La question de leur authenticité a été vivement controversée, parce que, dès le début, on l'a posée sur un mauvais terrain. Il ne saurait y avoir aucun doute que ces poésies n'appartiennent pas à un barde qui aurait vécu au quatrième siècle ; mais il est tout aussi certain que Macpherson n'en est pas l'auteur. Ce sont en réalité des chants nationaux, fondés sur d'anciennes traditions irlandaises, et transmis de génération en génération par les bardes des Gaëls de l'Ecosse (1).

Les Scandinaves, restés plus longtemps que les Celtes attachés à leurs anciennes croyances, offrent aussi des restes mieux conservés de leur poésie païenne. L'Edda est sous ce rapport un monument du plus haut intérêt. C'est une collection de chants principalement lyriques, quelquefois dialogués, où les traditions cosmogoniques et mythiques sont exposées avec une grandeur qui touche souvent au sublime. C'est une poésie sombre et sévère

(1) J'ai traité avec détail cette question de la vraie nature des poëmes ossianiques dans deux articles de la *Bibliothèque universelle de Genève*, cahiers d'août et novembre 1844.

comme la nature du Nord elle-même. A ce fond primitif, très-riche, se lient immédiatement les chants héroïques des scaldes, ou bardes guerriers, dont l'ensemble renfermait tous les éléments d'une épopée, qui se serait formée sans doute si son développement n'avait pas été arrêté par l'introduction du christianisme. Par suite du déclin de cette poésie, tout ce qu'elle contenait de matériaux épiques a passé dans les récits en prose des *Sagas*. Son fond traditionnel, que les Scandinaves possédaient en commun avec les autres peuples germaniques, s'est combiné plus tard en Allemagne avec l'élément chrétien et la chevalerie, et a donné naissance au cycle épique, représenté principalement par les *Nibelungen*, la seule épopée vraiment nationale de l'Europe moderne. Ce qui distingue surtout la poésie des scaldes, c'est son caractère tout héroïque, son énergique concision, la hardiesse et l'originalité de ses métaphores. A ces divers égards, elle se rapproche de la poésie des Arabes païens, avec les différences, toutefois, qui résultent nécessairement de celles du climat, de la race et des mœurs.

CHAPITRE XVIII

Suite du coup d'œil sur l'histoire des poésies. L'Europe moderne.

A partir de l'établissement du christianisme, nous voyons les poésies diverses des peuples européens naître et grandir sous son influence puissante, mais modifiées dans plusieurs directions par les génies nationaux, et par l'imitation plus ou moins libre ou servile de l'antiquité. Nous pourrons donc les diviser en deux classes, savoir : les poésies *romantiques*, qui ont suivi les phases de leur croissance naturelle, et dont les formes se sont développées en pleine liberté ; et les poésies *classiques*, ou plutôt *pseudo-classiques*, qui ont imposé les formes de l'art ancien à un fond d'une provenance tout autre, et produit ainsi un genre mixte qui n'est ni le classique pur ni le romantique spontané. Il est difficile cependant de maintenir partout une division bien tranchée, parce que les influences diverses sont intervenues de plusieurs manières, quelquefois chez un même peuple, pour faire naître des résultats complexes, et que nulle part nous ne trouvons cet ensemble

harmonieux de la culture poétique que nous offrent l'Inde et la Grèce. D'un autre côté, nous avons ici l'avantage de pouvoir prendre les poésies à leur origine même, c'est-à-dire dans les chants populaires, tandis que chez les Indiens et les Grecs, ces origines nous restent inconnues. Ce sont là des exemples curieux de ces résurrections par lesquelles la poésie recommence à nouveau la série de ses phases, et que nous avons signalées comme propres à la race indo-européenne.

Les poésies populaires ont échappé par leur nature même à tout principe d'imitation, et se trouvent constamment en accord parfait avec les caractères nationaux. Laissées longtemps dans l'oubli, et dédaignées comme productions d'un art inculte, ce n'est que depuis peu qu'elles ont attiré l'attention ; mais plus on les étudie, et mieux on comprend leur valeur intrinsèque, et la place importante qui leur appartient dans l'histoire de la poésie. Partout elles ont préparé ce que l'Europe moderne possède en fait d'éléments vraiment épiques, et leur influence se fait sentir jusque dans la formation même du drame romantique.

Les peuples germaniques sont très-riches en chants populaires de tous les âges ; car c'est le propre de ces productions de se maintenir à côté des formes plus élevées de la poésie, et de refléter immédiatement la vie de chaque époque. A quelques exceptions près, ce que nous en possédons n'est pas fort ancien. Ce qui a précédé l'épopée des *Nibelungen*, a été absorbé par la poésie héroïque, ou est tombé dans l'oubli. Les productions lyri-

ques des *Minnesinger,* qui ont succédé, se lient de trop près à la chevalerie pour être considérées comme l'expression directe de la muse populaire qui, chez les Allemands, a toujours conservé un caractère de sentimentalité naïve et simple. Les Suédois et les Danois, par contre, sont riches en chants d'une poésie plus élevée et d'une complète originalité. Les restes des anciennes croyances scandinaves, transformées en superstitions de toute sorte, se combinent avec les idées chrétiennes de manière à donner à ces poésies un coloris de romantisme très-prononcé. Cela est vrai aussi des nombreuses ballades de l'Angleterre et de l'Ecosse, que leur mérite poétique place peut-être au premier rang en ce qui concerne les peuples germaniques. Les exploits et l'existence aventureuse des *Borderers* leur fournissent un fond épique très-varié, et il s'y révèle un mélange piquant de mélancolie et d'enjouement qui leur donne un charme tout particulier.

Chez les peuples néo-latins la poésie populaire se montre sous des formes très-variées. Les chants des troubadours de la Provence, comme ceux des *Minnesinger* auxquels ils ont servi de modèles, sont l'expression de la chevalerie, et s'élèvent déjà au-dessus de l'art purement instinctif. C'est la poésie de la caste nobiliaire plutôt que celle du peuple ; c'étaient les chevaliers eux-mêmes qui cultivaient la *gaie science*, et qui chantaient leurs propres exploits de guerre et leurs amours. Aussi ces productions arrivent-elles bientôt à la recherche et aux subtilités raffinées du fond et de la

forme. Il est impossible que l'Italie du moyen âge n'ait pas eu aussi des chants épico-lyriques ; car ce serait un miracle que le grand mouvement des républiques italiennes, et leurs agitations sociales, n'eussent pas trouvé leur expression poétique chez des races aussi richement douées. Mais, soit oubli, soit dédain à la suite de la renaissance de l'art antique, ces productions nationales n'ont point été recueillies. Il n'en est pas de même en Espagne, où le grand intérêt de la lutte prolongée contre les Maures a donné naissance à ce que nous connaissons de plus beau, peut-être en fait de chants épiques populaires, à ces *romances* du Cid qui réunissent au plus haut degré l'énergie et la grâce. En faisant un pas de plus vers l'unité, le *romancero* aurait produit une épopée nationale espagnole d'un caractère admirable.

Ce n'est que tout récemment qu'en France l'intérêt s'est réveillé pour les humbles créations de la muse populaire, jusqu'ici dédaignées par la culture classique et lettrée. Les chants si remarqua- de la Bretagne celtique, recueillis par M. de la Villemarqué, ont inspiré la bonne pensée d'étendre la récolte au reste de la France. Il n'est pas certain que la moisson soit partout aussi abondante et d'une valeur intrinsèque aussi grande ; mais on peut être sûr qu'elle sera riche encore, et importante pour l'histoire de l'esprit vraiment français.

Il ne faut pas oublier ici la branche la plus jeune des peuples indo-européens, en ce sens qu'elle

a paru la dernière sur l'horizon de l'histoire et de la poésie ; je veux parler des Slaves qui, dans les nombreuses subdivisions de leur race, nous offrent une grande abondance de chants populaires d'un mérite distingué. La Russie, la Pologne, la Bohême, et surtout l'Illyrie, sont extrêmement riches en productions de ce genre, qui s'élèvent souvent jusqu'au récit épique, bien que l'épopée proprement dite n'ait pu se développer. Chez les Slaves du midi, comme chez les Espagnols, c'est la lutte du christianisme contre l'islamisme qui sert de thème principal à ces chants. Les Lithuaniens, qui forment un groupe intermédiaire entre les Slaves et les Germains, ont aussi des poésies d'une grâce naïve où leur vie calme et simple se réfléchit avec tout le charme de l'idylle. Tous ces produits du génie poétique instinctif ont été recueillis depuis peu par la studieuse Allemagne, dont l'attention s'est portée avec prédilection vers ces sources naturelles de la poésie. N'oublions pas non plus, dans cette revue générale, ces chants populaires de la Grèce que Fauriel nous a fait connaître, et qui, nés également de la lutte contre le principe mahométan, réunissent d'une manière si remarquable certains traits indélébiles du génie antique des Hellènes avec l'esprit des temps modernes.

L'ensemble si varié des poésies populaires de l'Europe nous offre ainsi une réalisation bien complète de cette première phase de l'art que nous avons appelée *instinctive*, et qui ne se retrouve plus ni chez les Indiens, ni chez les anciens Grecs, où elle

a dû cependant précéder l'âge sacerdotal et héroïque.

La seconde phase historique de la poésie, celle qui se présente chronologiquement comme la première chez les peuples les plus anciens, et dont le caractère est sacerdotal, n'existe point et ne pouvait point exister dans l'Europe moderne. Chez les Celtes et les Scandinaves, la poésie sacerdotale se tient aussi, en quelque sorte, sur le seuil de l'histoire; mais chez ces peuples mêmes, ainsi que chez les autres dès le début, c'est le christianisme qui a tenu lieu partout de poésie religieuse. Les traditions chrétiennes, en effet, cherchèrent et trouvèrent de très-bonne heure leur expression poétique, et introduisirent en même temps les sublimes éléments du lyrisme hébraïque dans notre monde occidental. Cette influence puissante, commune à toutes les nations modernes, explique en grande partie les affinités profondes qui donnent un air de famille à leurs poésies en dépit de leurs différences. Ainsi le caractère romantique qui les distingue provient de ce que la source vivifiante du spiritualisme chrétien a toujours jailli au sein du monde européen pour en féconder le domaine poétique, et de ce que le sentiment de l'infini s'est maintenu plein de vie dans toutes les formes de la poésie.

Toutefois, cette influence a exercé une action perturbatrice sur le développement naturel de la poésie épique, et c'est bien là la cause principale qui semble avoir arrêté l'é-

popée partout où elle était sur le point de naître. L'épopée, en effet, ne s'appuie pas moins sur les religions nationales que sur la vie héroïque des peuples. Que les croyances primitives se soient conservées pures et entières comme dans l'Inde, ou qu'elles aient été modifiées par la poésie comme chez les Grecs, toujours est-il vrai que le merveilleux et le réel, l'élément religieux et l'élément héroïque, restent entre eux dans un parfait accord. Chez les peuples de l'Europe moderne, au contraire, le côté héroïque de l'épopée s'est trouvé séparé de son complément naturel, et forcé de s'accommoder à un tout autre principe, lequel ne se prêtait point comme les mythologies aux jeux de la fiction, et ne rendait pas à l'épopée le merveilleux dont elle ne saurait se passer. De là des amalgames d'éléments hétérogènes qui, en détruisant l'unité du monde épique, ont empêché l'épopée de surgir, ou l'ont affaiblie dans ses développements.

L'examen des *Nibelungen* justifie pleinement ces considérations. C'est la seule épopée nationale que possède l'Europe moderne; et on doit y voir un produit spontané et collectif du génie germanique, en ce sens que le cycle des traditions mythiques qui en constituent le fond a été commun à tous les peuples de cette race. Or, c'est ce fond même qui lui donne son vrai caractère de nationalité. Sous sa forme actuelle, ce poëme ne remonte pas au delà du treizième siècle. Eh bien, même à cette époque si rap-

prochée de nous, l'ensemble de cette épopée ne présente, pour ainsi dire, qu'un vernis de christianisme, et le merveilleux aussi bien que les mobiles d'action se rattachent directement à l'ancien paganisme. L'héroïsme farouche et sanguinaire, la vengeance implacable, la destinée représentée par les Ondines du Danube, le dragon tué par Siegfrid et dont le sang le rend invulnérable, la figure de la fière Brunhild, le nain Alberich et le trésor fatal des Nibelungen : tout cela sont des souvenirs du paganisme germanique; mais amoindris, affaiblis, adoucis, et combinés d'une manière quelquefois singulière avec les éléments de la chevalerie et du monde chrétien. On sent qu'il s'est opéré là un mélange un peu confus de principes hétérogènes; et c'est là ce qui a empêché ce grand poëme, malgré toute sa valeur réelle, d'arriver à cette plénitude de vie que nous admirons dans les épopées de l'Inde et de la Grèce.

Ceci est bien plus vrai encore des poëmes ossianiques, où tous les traits de l'ancienne mythologie celtique sont presque complétement effacés, sans que le merveilleux chrétien soit venu les remplacer. Il est certain que chez les Gaëls de l'Irlande et de l'Ecosse, attachés qu'ils étaient à leurs vieilles traditions avec la ténacité propre à la race celtique, il s'est opéré dès le début une scission profonde entre la poésie héroïque et le christianisme. Cette lutte se trouve personnifiée dans quelques anciens poëmes irlandais où l'on met saint Patrice aux prises avec Ossian. Le fait est que les bardes nationaux continuèrent longtemps à chanter leurs

héros de prédilection comme si rien n'avait été changé. Mais, comme d'une part les doctrines druidiques étaient prohibées ou perdues, et que de l'autre les bardes répugnaient à introduire dans leurs chants les éléments nouveaux, la poésie épique s'est trouvée réduite à puiser son merveilleux dans les superstitions populaires. De là ce vague sombre et nuageux du monde ossianique qui flotte comme incertain entre le ciel et la terre, entre le passé et le présent, entre le paganisme et le christianisme; de là aussi la prépondérance du style lyrique, et l'absence de cette réalité lucide et palpable qui est indispensable à l'épopée.

Ce dernier élément si nécessaire à la poésie épique se trouve pleinement, au contraire, dans les ballades anglo-écossaises et dans les romances espagnoles, celles surtout qui ont pour sujet la vie et les exploits du Cid. Mais ici le merveilleux a manqué également, parce que ces poésies ont été l'expression d'un état social déjà tout chrétien, et que le merveilleux du christianisme est peu propre par lui-même à s'allier avec l'épopée. Aussi le *romancero* du Cid, quoique renfermant un sujet vraiment épique, est-il resté morcelé dans ses diverses parties, et n'a-t-il pu arriver à l'unité d'une œuvre poétique. Si les peuples slaves ont fait un pas de plus, sans atteindre cependant le but, dans les poëmes nationaux des Serbes surtout, c'est que, convertis les derniers au christianisme, ils avaient encore conservé quelques souvenirs de leurs traditions païennes.

A défaut toutefois des bases naturelles de l'épo-

pée, le génie du moyen âge a cherché, dans deux directions différentes, à suppléer à ce qui manquait sous ce rapport, et à se faire un double monde épique qu'il a su remplir de belles et nobles créations. Le premier est le monde fantastique de la chevalerie, avec ses conceptions idéales et son merveilleux imaginaire ; le second est le monde religieux du christianisme, plus ou moins séparé des intérêts terrestres et nationaux.

C'est chez les peuples néo-latins que l'épopée chevaleresque a pris naissance, et s'est développée avec une grande richesse. La Provence a été son premier berceau, et de là elle s'est répandue dans toute l'Europe Son fond primitif dans les deux cycles de Charlemagne et de la Table ronde, mais dans le premier surtout, était bien historique, et il aurait pu en sortir des épopées vraiment nationales ; mais, par l'influence de causes diverses, toute cette poésie a quitté bientôt le terrain de la réalité pour se perdre de plus en plus dans les régions de la fantaisie. Là, ces brillantes fictions sont arrivées à prendre une sorte de consistance, et le monde chevaleresque avec ses traditions, ses lois, ses coutumes, ses sentiments, sa morale, est devenu une véritable puissance. Il n'y avait là toutefois qu'une vie factice, et quand est venue la réaction, tout ce monde fantastique s'est évanoui comme un songe. Cette poésie s'est détruite elle-même en s'exagérant par l'extravagance ; mais, comme la bulle légère au moment d'éclater brille des plus vives couleurs, de même l'épopée chevaleresque, en terminant sa carrière,

a jeté ses plus éclatants reflets dans cet admirable poëme de l'Arioste que tout le monde connaît, et dont l'ironie badine a joué le rôle d'un puissant dissolvant. Et ne faut-il pas rappeler également ici cette autre épopée en prose, à la fois si réelle et si fantastique, si pleine de bon sens et de poésie, par laquelle Cervantes a clos définitivement le monde imaginaire de la chevalerie? Quand nous ne devrions à celui-ci que ces deux chefs-d'œuvre d'un art accompli, le *Roland furieux* et le *Don Quichotte,* sa place serait marquée bien haut dans l'histoire de la poésie humaine.

A côté de cette sphère de fictions merveilleuses, nous avons dit que la poésie épique s'en était faite une autre en se donnant pour sujet les traditions et les croyances chrétiennes. Le premier et le plus grand représentant de ce genre de l'épopée religieuse, c'est le Dante, dont la *Divine Comédie* domine, comme un colosse, tout un siècle, sous le triple rapport de l'histoire, de la philosophie et de la poésie. Ce n'est pas, à proprement parler, une épopée, comme on le voit par le nom même que lui a donné le poëte, et cependant on ne saurait la laisser en dehors du domaine épique. Cette contradiction tient à la nature même du sujet, qui est immédiatement le monde des choses divines dans son éternelle immutabilité, et qui exclut par cela même toute action, toute péripétie, toute intervention du hasard ou de la liberté. Les trois grande cercles de l'enfer, du purgatoire, et du paradis, se déroulent à nos yeux tels qu'ils sont à jamais, et la variété des tableaux ne résulte que de la course

ascendante du poëte lui-même au travers de ces régions de l'éternité. Ce que l'on ne saurait trop admirer, c'est comment le Dante, en l'absence de toute action épique, a su faire rentrer dans ce cadre sévère les intérêts les plus réels et les plus palpitants de son siècle ; à tel point que l'enfer et le purgatoire réfléchissent l'histoire la plus vraie de l'Italie de son temps, tandis que le paradis nous offre comme un tableau de la culture philosophique et théologique à cette époque. C'est cette réunion remarquable des intérêts éternels de la religion et des réalités de la vie nationale, le tout mis en œuvre par un génie poétique de premier ordre, qui fait de la *Divine Comédie* une création unique dans l'histoire des poésies anciennes et modernes.

Dans des temps plus rapprochés de nous, et sous l'influence du protestantisme, deux autres grands poëtes se sont immortalisés dans ce genre de l'épopée religieuse. Mais quelles que soient les beautés admirables du *Paradis perdu* et de la *Messiade*, il semble que Milton et Klopstock, en introduisant dans ces sujets le principe de l'action épique, en ont moins bien que le Dante compris la véritable nature. Aussi, sommes-nous mal à l'aise quand nous voyons mettre en scène, et impliquer dans les péripéties de l'action comme les personnages d'un drame, les puissances éternelles qui ne peuvent donner aucune prise aux chances des événements. La lutte de Satan contre Dieu, les combats des anges et des démons, de même que l'histoire d'Abbadonna, ont trop l'air d'un

spectacle de convention, que le poëte accorde à l'intérêt du lecteur sous la condition expresse que le dénoûment final ne restera pas un instant douteux.

Ce fond de réalité substantielle qui manque à l'épopée chevaleresque, et que l'épopée religieuse emprunte au christianisme seulement, d'autres grands poëtes l'ont cherché dans les souvenirs de gloire de leur nation ou dans les traditions européennes des croisades. C'est ainsi que la *Jérusalem délivrée* du Tasse, les *Lusiades* de Camoens, *l'Araucana* d'Ercilla, ont ramené dans l'épopée l'élément héroïque ; mais ici le principe perturbateur est venu de l'emploi d'une base fictive pour le merveilleux épique. L'introduction de la mythologie ancienne dans un monde auquel elle aurait dû rester toujours étrangère, produit des dissonances perpétuelles que toute la puissance du génie individuel, toutes les brillantes ressources de l'art et de la forme, ne parviennent point à dissimuler. Je ne parle pas de la *Henriade*, qui s'éloigne bien plus encore de toutes les conditions nécessaires à l'épopée. Voltaire, malgré son immense talent, était l'homme le moins propre à composer un poëme épique ; parce que, ne sachant jamais faire abnégation de lui-même, il se montre partout tenant en main les fils qui font mouvoir ses personnages, et portant la parole en leur nom derrière la scène où il les fait agir.

Après cette esquisse générale de l'histoire de la poésie épique, il reste à considérer celle des poésies dramatiques chez les peuples européens. Ici

nous entrons dans une sphère plus conforme au génie moderne. Si la poésie dramatique, en effet, est plus particulièrement l'expression de l'art parvenu à la conscience de lui-même, elle doit être aussi la forme la plus naturelle pour l'esprit européen, dont le caractère général, par opposition à l'antiquité classique et à l'Orient, est la prédominance du principe intérieur et individuel sur la vie collective et sur l'inspiration spontanée. Les mêmes circonstances qui ont entravé ou arrêté la formation de l'épopée moderne ont au contraire favorisé, en général, le développement de la poésie dramatique. Toutefois, comme les conditions extérieures nécessaires à sa réalisation sont d'une nature très-complexe et se trouvent rarement réunies, le drame n'est point arrivé partout également à son expression complète et nationale. Tantôt, comme chez les Celtes, les Scandinaves et les Slaves, les données matérielles lui ont manqué, et il n'a pas même pu naître; tantôt, comme chez les Italiens et les Français, il a été détourné de ses voies naturelles par l'imitation de l'antiquité classique; tantôt enfin, comme dans l'Allemagne des derniers siècles, sa croissance a été arrêtée par les luttes politiques et religieuses, ainsi que par le manque d'un centre commun d'activité poétique. Chez deux peuples privilégiés seulement, les Espagnols et les Anglais, la poésie dramatique a pu atteindre un développement aussi original, aussi complet en lui-même, que celui de la Grèce et de l'Inde.

Comme dans ces deux derniers pays, les origi-

nes du théâtre moderne se rattachent directement à la poésie religieuse et aux solennités du culte. On sait comment la tragédie grecque est née par une extension graduelle des chœurs dithyrambiques qui se chantaient dans les cérémonies des fêtes de Bacchus. Chez les Indiens le drame a tiré également son origine des processions, accompagnées de chants et de danses, que l'on faisait en l'honneur de Vichnou, et dans lesquelles on représentait allégoriquement, moitié en récit, moitié en action, quelque trait de l'histoire du dieu. Les mystères, que nous trouvons au moyen âge dans presque toute l'Europe, n'étaient autre chose primitivement que des représentations naïves et sans art, mais essentiellement symboliques, comme l'indique leur nom même, des traditions merveilleuses du christianisme. Ces représeutations tout à fait conformes à l'esprit du culte catholique, ont été très-probablement introduites par le clergé, pour servir d'auxiliaires à la prédication, et frapper, par un spectacle direct, les imaginations du peuple, lent à s'élever jusqu'à la compréhension intellectuelle. C'est ce qui explique leur simplicité naïve, ainsi que leur séparation complète de la poésie populaire, à laquelle, peut-être, dans l'intention du clergé, elles étaient destinées à servir de contre-poids ; car cette poésie populaire recélait encore en elle-même tout ce qu'il restait de traditions païennes à extirper. Ce n'est que plus tard, par suite des progrès de l'art théâtral, et quand les nationalités diverses eurent grandi sous l'influence dominante du christianisme, que le drame chercha et trouva, dans la

vie nationale et les poésies populaires, les éléments d'un plus grand développement.

C'est à cette pauvreté primitive du fond dramatique des mystères, auxquels le champ des traditions héroïques restait interdit, qu'il faut attribuer sans doute l'imperfection où est restée cette première forme du drame religieux, ainsi que le peu d'influence qu'elle a exercée sur les progrès ultérieurs de l'art. En Espagne seulement, le drame religieux s'est maintenu comme un genre à part jusqu'au moment de la plus haute culture littéraire; partout ailleurs il s'est éteint pour faire place, soit au drame national, soit à l'imitation de l'antiquité classique.

Nous l'avons dit déjà, le drame romantique moderne ne s'est développé sous les formes qui lui sont propres, qu'en Espagne et en Angleterre. C'est un fait bien digne de remarque que la formation simultanée de ces deux poésies dramatiques animées d'un génie tout différent, restées sans influence l'une sur l'autre, et cependant liées entre elles par de profondes analogies qui les distinguent en commun du drame classique.

Le théâtre espagnol est immensément riche; ses productions se comptent par milliers, et ses poëtes sont les plus féconds du monde entier. Cela tient en partie à la nature de la langue qui se prête avec une merveilleuse facilité à toutes les exigences et même à toutes les recherches de la forme poétique, et en partie à ce que, de très-bonne heure, il s'est établi des types généraux de compositions et de caractères dramatiques, qui sont

devenus pour les poëtes un fonds commun, et qui leur facilitaient singulièrement l'œuvre. Les trois sphères de la vie nationale, la religion, l'histoire et l'existence sociale, trouvèrent leurs diverses expressions dans les drames religieux (*comedias divinas*), comprenant les *vidas de santos* et les *autos sacramentales,* dans les *comedias heroycas*, tirées ordinairement de l'histoire espagnole, et dans les *comedias de capa y espada* où le goût national pour les intrigues compliquées se déploie tout à son aise. Ces dernières, de beaucoup les plus nombreuses, ne varient guère que par les combinaisons inépuisables de l'intrigue, et ne mettent en œuvre qu'un certain nombre de caractères traditionnels tout faits, tels que le *vejete* ou vieillard, le *galan* ou l'amant, la *dama* ou l'amoureuse, la *duena*, le *graciozo* ou valet bouffon, etc., etc.

Dans ces divers genres de compositions théâtrales, le génie espagnol se montre avec l'élévation, l'énergie, l'éclat et la grâce qui lui sont propres. Nulle part, peut-être, la poésie du christianisme ne s'est exprimée sous des formes plus grandes et plus brillantes que dans les drames religieux de Calderon; mais pour les comprendre, il est vrai, et pour en sentir les beautés, il faut se placer au point de vue du poëte et du catholicisme espagnol. Les traditions héroïques de l'Espagne, celles surtout de la grande lutte nationale contre les Maures que les romances avaient déjà poétisées, sont le thème favori des *comedias heroycas*, les plus belles, sans contredit, par leur forte empreinte de nationalité. Enfin les principaux mobiles de la

vie réelle, les collisions de l'honneur castillan avec les devoirs du sujet, avec les droits sacrés de l'amitié, avec les passions ardentes de l'amour et de la jalousie, fournissent au drame *de cape et d'épée*, des sources intarissables, d'effets tragiques et comiques.

La variété des contrastes, soit dans l'action et les caractères, soit dans les éléments poétiques, soit dans le style et les formes de la versification : voilà ce qui distingue éminemment le drame espagnol, comme le drame romantique en général. Les personnages de toutes les classes et de toutes les conditions se trouvent mêlés à l'action, et chacun parle le langage qui lui est propre ; le tragique et le comique concourent également à exprimer l'idée mère du drame ; le récit, la description, l'effusion lyrique, le dialogue vif et rapide, l'éloquence de la passion, les subtilités du sentiment, déploient tour à tour leurs effets divers. Le tout se meut dans l'atmosphère éthérée d'une poésie scintillante, chatoyante, qui, sans doute, n'a pas la profondeur, ni l'énergie pathétique de Shakespeare, mais qui tient perpétuellement en jeu toutes les forces de l'esprit et de l'imagination. Les formes poétiques se plient admirablement à la variété des éléments mis en œuvre. Le vers ordinaire, la *redondilla*, emprunté à l'ancienne romance populaire, s'assujettit tour à tour à l'assonance ou à des rimes plus ou moins compliquées, suivant l'effet à produire ; et cette forme habituelle fait place, soit au mélange de vers de différentes longueurs, soit à l'*ottava rima*, soit même au sonnet, quand

il s'agit de s'élever à la pompe du style soutenu, ou à l'expression poétique de quelque pensée saillante. La prose n'est jamais employée à côté du vers, ce qui tient sans doute à la grande facilité de la langue pour la versification, non moins qu'au génie naturellement poétique de l'Espagne.

Il va sans dire que les unités de temps et de lieu seraient tout à fait contraires à la mise en œuvre de ces nombreux moyens dramatiques, et qu'ainsi la scène espagnole, fidèle à son caractère romantique, use en pleine liberté du temps et de l'espace. Les caractères qui la distinguent ont surgi peu à peu du fond purement national pendant le cours du seizième siècle, et non sans lutte contre les tendances classiques du temps; mais ce sont deux grands poëtes, Lope de Vega et Calderon, qui l'ont élevée à sa plus haute expression. Le dernier surtout a laissé, dans tous les genres du drame espagnol, des chefs-d'œuvre qui en réalisent l'idéal d'une manière complète. Il a été le Sophocle, ou plutôt le Kalidâsa de l'Espagne ; car son génie offre de curieuses analogies avec celui du poëte indien, bien qu'un monde entier les sépare.

Nous passons maintenant au théâtre national anglais qui, bien moins riche par le nombre de ses productions, s'est personnifié presque exclusivement dans Shakespeare. Si ce grand poëte a tout éclipsé autour de lui, il ne faut pas croire, cependant, qu'il ait créé de toutes pièces le drame anglais tel qu'il se présente dans ses œuvres immortelles. Le fait est qu'il en a trouvé les élé-

ments tout préparés, et que les compositions de ses devanciers et de ses contemporains nous offrent déjà, mais éparses, il est vrai, les qualités que Shakespeare a su réunir en les élevant à leur plus haute puissance.

En Angleterre comme en Espagne, comme dans le reste de l'Europe, le théâtre a débuté par les mystères et les moralités; mais le développement de cette forme religieuse a été arrêté par la réformation. Cependant le goût des représentations théâtrales était devenu populaire, et alors le génie dramatique se dirigea tout naturellement vers la poésie traditionnelle et l'histoire nationale. Il est à remarquer ici, et cette remarque s'applique également à l'Espagne, que si la poésie dramatique est restée dans ses voies naturelles, c'est à l'influence du peuple qu'elle en est redevable. Au seizieme siècle, en effet, les chefs-d'œuvre de l'antiquité classique étaient déjà connus et appréciés, et plus d'une imitation en avait été tentée. Ces essais, toutefois, restèrent stériles, parce qu'ils ne trouvèrent dans les masses aucune sympathie. Le peuple voulait être intéressé, remué, amusé à sa manière, dans le cercle d'idées qui lui était habituel; l'antiquité classique ne le touchait en aucune façon, et la vie nationale seule, dans le passé et le présent, répondait à ses instincts poétiques. Le passé, travaillé déjà par les chants populaires et les naïves chroniques, servit de fond au drame sérieux, le présent devint la source de la comédie. Pour que la poésie dramatique soit arrivée à quitter entièrement cette route naturelle, il a fallu,

comme en France, l'influence puissante d'une société de haut parage dont la cour était le centre, et qui rejetait bien loin tous les éléments populaires.

Cette liaison intime du drame anglais avec les anciennes ballades et les vieilles chroniques est manifeste dans Shakespeare. On sait avec quelle fidélité il a suivi dans ses pièces historiques les simples et naïfs récits des chroniqueurs, qu'il anime seulement du souffle vivifiant de sa grande poésie. Quelques-uns de ses drames les plus célèbres comme *le Roi Lear* et *le Marchand de Venise*, sont tirés directement de ballades que nous possédons encore, et sa prédilection pour les chants populaires se montre par les citations fréquentes qu'il en fait dans ses pièces.

Il existe, comme on le voit, une analogie frappante entre les origines du drame anglais et celles du drame espagnol, et cependant les éléments mis en œuvre de part et d'autre diffèrent autant que le génie particulier aux deux peuples. Si de remarquables ressemblances leur impriment également le cachet romantique, ils se séparent profondément par l'esprit général qui les anime. Le drame anglais, représenté par Shakespeare, se meut, bien plus que le drame espagnol, dans le domaine du monde réel, et s'il a moins de brillant, moins d'élan lyrique, il a bien plus d'énergie dans le pathétique, bien plus de profondeur dans la peinture des passions et des caractères. Le mélange du tragique et du comique prend ici un tout autre sens que chez les Espagnols, où le comique se produit plutôt accessoirement et comme un repos pour les émotions de

l'âme. Ce n'est que chez Shakespeare que l'on voit s'opérer la fusion réelle et complète de ces deux éléments contraires, et cela à tel point que leurs limites se confondent quelquefois, et que le comique devient plus terrible que le tragique même. Je ne rappelle ici que la scène des fossoyeurs dans *Hamlet*, ainsi que cette autre scène, la création la plus étonnante, peut-être, de tous les temps en fait de poésie dramatique, où la folie réelle du roi Lear est mise en contraste avec la folie simulée d'Edgar, et avec la folie sensée du fou de cour. Il y a plus de variété aussi dans le drame de Shakespeare, en ce sens qu'il est moins uniformément jeté dans un même moule que le drame espagnol dont les formes conventionnelles ont l'immobilité du type. Chaque pièce de Shakespeare est un monde à part, une planète qui tourne sur son axe avec sa nature à elle, sa vie et ses organisations. Aussi chacune de ses œuvres exige-t-elle une étude approfondie pour être bien comprise dans son ensemble et ses détails, et l'on se trompe fort quand on ne veut voir qu'un heureux désordre dans la contexture savante de ses riches créations. Mais il faut laisser là une question trop complexe pour n'être traitée qu'en passant.

Il reste à parler des poésies dramatiques qui se sont développées principalement sous l'influence de l'imitation classique, en Italie et surtout en France ; mais ici nous entrons dans un champ si bien connu, dans des questions tellement épuisées, que nous pouvons nous en tenir à un très-petit nombre de remarques.

L'Italie a manqué, dès l'origine, des conditions essentielles à la poésie dramatique, un centre puissant d'impulsion et l'unité nationale. Cela est fort à regretter ; car le génie italien, si grand dans la poésie épique, si pur et si élevé dans la poésie lyrique, aurait créé sans doute un drame national qui aurait pu rivaliser avec celui de l'Espagne. C'est par la comédie de genre et le drame musical que les Italiens sont restés vraiment originaux. Leurs tragédies, produits isolés de quelques esprits éminents, sont nées d'une imitation du classique français plutôt que de celle de l'antiquité.

Quant au théâtre français, tout a été dit sur les hautes qualités qui le distinguent, et qu'on ne saurait lui contester en aucune manière. Mais ce que l'on ne comprend pas assez peut-être, c'est que ces qualités lui viennent précisément de ce qu'il a conservé de vie française en dépit de l'imitation des anciens. On ne saurait trop admirer surtout comment Racine a su résoudre le difficile problème de rajeunir et de transformer le drame grec pour l'adapter aux exigences modernes, pour en faire surgir une création nouvelle, pour lui infuser une seconde vie en accord avec l'esprit du grand siècle. On a beaucoup reproché aux maîtres de la scène française d'avoir altéré la vérité des temps et des mœurs antiques, en prêtant à leurs personnages des sentiments étrangers au monde grec, et en transportant le siècle de Louis XIV dans les âges homériques. A nos yeux ce reproche n'en est pas un ; car quel est le but essentiel du drame, si ce n'est de réussir et d'intéresser ? et quel

intérêt pense-t-on qu'aurait pu prendre la cour du grand roi à des personnages purement grecs dans leur simplicité calme et idéale, et leur ignorance totale de cette galanterie raffinée qui était l'âme du siècle ? Il fallait bien nécessairement les habiller quelque peu à la moderne pour les faire accepter, et c'est ce qu'a fait Racine avec une habileté consommée. C'est là, après tout, c'est cette transformation même de l'élément antique, qui constitue la valeur intrinsèque et l'originalité propre de la tragédie française ; et telle est la puissance, en poésie, d'un principe naturel et spontané, qu'il surmonte ici l'influence perturbatrice de l'imitation, et des formes empruntées à un système étranger.

Mais cela même doit faire regretter que le théâtre français n'ait pas pris dès son début, une direction tout à fait nationale. Ce n'est pas la faute de Corneille si les formes classiques se sont emparées de la scène; car il les a trouvées tout établies et sous la garde déjà de l'Académie fondée par Richelieu. En fait, il n'y a pas eu en France, comme en Espagne et en Angleterre, de lutte entre la tragédie savante et le drame national, attendu que ce dernier n'a jamais existé. Dès que les mystères et les moralités eurent succombé, en 1542, sous les arrêts du Parlement et les rigueurs de la censure, Jodelle intronisa sur le théâtre de la cour, par sa *Cléopâtre,* la tragédie classique avec toutes ses formes et en conservant même le chœur. Garnier le suivit dans la même voie. Hardy essaya bien de se soustraire aux unités ; mais il manqua de génie et

imita les Espagnols, au lieu de rester Français. Enfin Rotrou revint aux règles classiques que Corneille consacra par son génie, et qui dès lors ont régné sans partage. Tout cela s'est accompli sans opposition, et en dehors du sentiment populaire qui n'avait point d'organe pour protester. A quoi faut-il attribuer cette absence complète d'un fond dramatique populaire? En grande partie, sans doute, à ce qu'il n'existait alors aucune espèce de libertés publiques, et qu'une censure jalouse s'opposait à tout ce qui aurait pu les développer. Mettre les rois de France sur la scène, les traduire à la barre de l'opinion, les montrer dans leurs faiblesses comme dans leur grandeur, dans leurs crimes comme dans leurs vertus, aurait paru la chose la plus dangereuse à la fois et la plus attentatoire à la majesté du souverain régnant. Les poëtes, dès lors, auxquels l'histoire nationale restait interdite, durent aller puiser leurs sujets fort au loin, et naturellement dans l'antiquité classique; et, par cela même, ils furent conduits à en adopter également les formes dramatiques.

Faut-il s'en plaindre en présence des chefs-d'œuvre que possède la scène française? Oui, certes; car, avec toutes ses perfections, il lui manque cette vie saine et forte d'une poésie dont les racines plongent dans le sol natal. C'est un produit artificiel, une plante délicate qui réclame le huis-clos d'un public d'élite, et qu'il ne faudrait pas exposer aux orages du souffle populaire que ne redoute jamais le drame national. Aussi, que deviennent de notre temps ces œuvres-modèles du grand siècle?

On les admire toujours et avec raison ; mais elles ne se maintiennent au théâtre qu'à l'aide d'une scène subventionnée. A côté de cela, on cherche de nouvelles voies, on tente de nouvelles imitations, on s'efforce de sortir d'un champ désormais épuisé, et on ne réussit guère, parce que la fantaisie individuelle est impuissante à créer autre chose qu'une poésie factice.

En serait-il de même si le beau génie de Corneille s'était inspiré de la vie nationale, s'il avait doté la France d'une épopée dramatique aussi grande que celle de Shakespeare ? Non, sans doute ; car nul peuple, mieux que le peuple français, avec son vif instinct de nationalité, n'aurait apprécié l'inestimable trésor d'une poésie née de sa chair et de son sang, d'une poésie où il aurait retrouvé sa propre image reflétée avec la puissance du vrai et le charme de l'idéal.

Ces considérations ne s'appliquent pas à la comédie, ni surtout à Molière. Celui-là est bien complétement Français, et il a pu rester tel en dépit de toute imitation, parce que le fond de la comédie est toujours actuel et national, et que les formes ont ici bien moins d'importance. Aussi Molière, cette grande gloire de la France, est-il unique dans son genre, comme Lafontaine l'est dans le sien. Si nous avions cette balance d'Aristophane où Bacchus pesait les vers d'Eschyle et d'Euripide, je suis tenté de croire que l'œuvre de Molière l'emporterait en poids substantiel sur celle des trois tragiques français réunis.

Le théâtre allemand, le plus récent de tous, tient

une place à part dans l'histoire de la poésie dramatique. Né d'une réaction rapide et puissante contre les tendances classiques, il s'est maintenu indépendant; mais, par cela seul qu'il a pris son point de départ dans les théories littéraires, il n'est pas arrivé à trouver en lui-même une forme naturelle et originale; car aucune poésie nationale ne se développe sous l'influence des théories seulement. L'Allemagne a pu se flatter un instant d'atteindre le but par quelques-unes des grandes œuvres de Schiller et de Gœthe; mais Schiller est mort au moment où il entrait dans une voie féconde, et le génie de Gœthe était trop universel pour se renfermer exclusivement dans la forme dramatique. Dès lors les Allemands, ont beaucoup traduit, beaucoup imité dans des directions diverses; ils ont introduit sur leur scène et Shakespeare et Caldéron, et même la tragédie grecque dans toute sa pureté; mais, quant au drame national, ils attendent encore le messie qui le leur apportera. Ce dont il faut leur savoir gré, c'est qu'ils reconnaissent de bonne grâce ce qui leur manque, et qu'ils se jugent eux-mêmes avec l'impartialité de leur critique élevée et cosmopolite.

Je termine ici cette revue rapide de l'histoire générale de la poésie, dans l'espoir que, malgré toutes ses imperfections et ses lacunes inévitables, elle pourra montrer comment les théories esthétiques s'appliquent aux faits particuliers pour les relier entre eux par des vues d'ensemble.

CHAPITRE XIX

Conclusion

L'universalité de l'idée du beau, tel est le grand fait que je voudrais avoir mis en lumière par ces *Etudes* trop incomplètes. Emanée, comme un pur rayon, de l'Intelligence suprême, cette idée se révèle d'abord dans la nature; puis reflétée par l'art, qui la dégage des accidents de la matière pour la ramener à sa pureté primitive, elle éclate sous mille formes diverses au sein de l'humanité. Nous avons cherché à la suivre dans la série ascendante de ses transformations ; mais combien ne sommes-nous pas resté au-dessous de cette grande tâche ! Pour embrasser le domaine de l'art seulement, il eût fallu faire pour l'architecture, la sculpture, la peinture et la musique, ce que nous avons fait trop rapidement déjà pour la poésie. Et même alors, est-ce que nous aurions épuisé le champ des manifestations du beau ? Gardons-nous de le croire; car l'idée du beau est éternelle, et ses manifes-

tations s'étendent à l'infini dans l'espace et dans le temps.

Nous sommes beaucoup trop portés, en effet, quand il s'agit des choses divines, à en restreindre la possession à nous-mêmes, à notre petite famille humaine, à notre petite demeure terrestre. Nous oublions que nous ne sommes qu'un point dans l'univers, qu'un instant dans l'éternité. Ce que nous appelons pompeusement *l'Histoire universelle*, ne serait plus qu'une anecdote pour un historien céleste qui embrasserait d'un seul coup d'œil les destinées de notre système solaire. Assurément, les notions du beau que nous puisons dans la nature, et qui servent de base aux créations de l'art, sont pour nous des données que nous ne saurions dépasser, et auxquelles, par cela même, nous attribuons facilement un caractère d'absolu. La figure humaine, par exemple, nous paraît être la seule expression possible de l'intelligence et de l'âme. Et cependant qui nous dit que l'univers ne renferme pas un nombre indéfini de natures diverses, d'organismes vivants et expressifs, ayant tous leur beauté propre, infiniment supérieure, peut-être, à ce que nous connaissons ? Le nombre des arts que nous cultivons est forcément limité par les conditions matérielles de notre existence terrestre ; mais là où ces conditions seraient tout autres, là où les données de la forme et de la matière se trouveraient beaucoup plus riches, ou plus dociles à l'action de l'intelligence, il devrait naître autant d'arts nouveaux qu'il y aurait de combinaisons nouvelles, et la possibilité de ces dernières n'a pas de bornes.

Ainsi chaque nature stellaire doit servir de base à un monde esthétique où elle se reflète et s'idéalise, chaque planète doit avoir sa poésie, comme elle a, sans doute, sa vie organique et intellectuelle.

Mais sans laisser notre imagination s'égarer aussi loin, que pouvons-nous conjecturer à l'égard des destinées futures de l'art et de la poésie dans l'avenir de l'humanité ? On a souvent répété que l'art est destiné à périr, ou condamné à tourner sans cesse dans le même cercle, parce que ses formes et son contenu s'épuisent et s'épuiseront de plus en plus. On a fait observer que de nos jours déjà cet épuisement se fait sentir, et que, loin de s'ouvrir des voies nouvelles, l'art se traîne partout sur les routes ouvertes par nos devanciers, sans y marcher avec la même puissance. Cela peut être vrai, jusqu'à un certain point, des arts de la forme, et en particulier de la sculpture, dont le but restreint à l'idéal de la figure humaine ne sera jamais mieux atteint que chez les Grecs. Mais s'il est déjà difficile d'assigner des limites au champ plus étendu de la peinture, on ne le peut décidément plus quand il s'agit de la musique et de la poésie. La faculté de sentir et de reproduire le beau est aussi inhérente à l'homme que celle de la pensée, et on ne saurait admettre que jamais la science puisse remplacer l'art. L'humanité, n'en doutons pas, trouvera toujours, dans toutes ses transformations futures, son expression vraie et idéale à la fois par les créations de l'art et de la poésie. Ce que l'on

peut prévoir peut-être, c'est que cette dernière, comme l'organe le plus complet et le plus général du beau, aura une tendance naturelle à dominer sur les autres formes d'expression de l'art. Ce que l'on peut conjecturer encore, c'est que, de même que l'humanité semble destinée à marcher de siècle en siècle vers une puissante unité de civilisation, de même la poésie tendra toujours davantage à revêtir un caractère cosmopolite. Le nom même de *poésie humanitaire* a été prononcé de nos jours pour la première fois, prématurément sans doute, car il est bien difficile de savoir ce que sera cette poésie future de l'humanité.

Nous pouvons laisser errer notre imagination dans le champ illimité du possible sans craindre de nous égarer, du moment que nous nous attachons fortement à cette grande vérité que l'idée du beau est une et absolue, parce qu'elle est divine, et qu'elle jaillit toujours et partout de ce centre qui lui est commun avec le vrai et le bien. L'univers dans son ensemble reflète en entier cette idée absolue du beau ; mais les intelligences finies n'en saisissent, et n'en saisiront jamais, que les reflets partiels. Ce qui nous importe à tous, c'est de ne jamais prendre le relatif pour l'absolu, c'est de ne jamais vouloir renfermer l'idée tout entière dans une de ses formes spéciales, et de nous maintenir libre vis-à-vis de ses expressions particulières. Sachons donc, dans nos appréciations du beau, dans nos études sur l'art et la poésie, nous dégager toujours de l'enveloppe finie de la forme pour remonter sans cesse à la salutaire

universalité de l'idée. Nous arriverons ainsi à reconnaître et à sentir le beau partout où il se trouve, et à multiplier à l'infini les sources de nos jouissances esthétiques.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

Paris. — De Soye et Bouchet, imprimeurs, place du Panthéon, 2.

ERRATA

Page 13, ligne 1, pour l'élément, *lisez* par l'élément.
132, ligne 14, mieux qu'à la beauté, *lisez* mieux que la beauté.
180, ligne 3, étendues, *lisez* étendue.
263, — 25, instincs, *lisez* instincts.
264, — *stimmen der velker*, *lisez* Stimmen der Volker.
296, ligne 31, simblicité, *lisez* simplicité.